القافية في العروض والأدب

الدكتور حسين نصّار

الناشر
مكتبة الثقافة الدينية

القافية في العروض والأدب

الدكتور حسين نصّار

الطبعة الأولى
١٤٢١هـ - ٢٠٠١م

الناشر
مكتبة الثقافة الدينية
٥٢٦ ش بورسعيد - الظاهر
ت: ٥٩٢٢٦٢٠ - فاكس: ٥٩٣٦٢٧٧

مكتبة الثقافة الدينية

القافية
في
العروض والأدب

بِسْمِ ٱللَّهِ ٱلرَّحْمَٰنِ ٱلرَّحِيمِ

تمهيد

اهتدى العرب إلى القافية منذ عهد بعيد لا نملك من الدلائل ما يكشف عن حدوده ، وتطاول بهم الزمن ، فوضعوا لها ما أحبوا من قواعد لسنا ندرى أيضاً متى وضعوها ؟ ومتى اتفقوا عليها ؟ ولكن ما بين أيدينا من شعر جاهلى تام فى نظامه ، كامل فى قواعده ، ينبئ عن هذا الزمن البعيد ، والتطور الدائب .

وعلى الرغم من أسفنا لضياع هذه الأطوار الأولى ، بقى لنا من أخبار الجاهلية المتأخرة ما ينم عن تنبه العرب ، وخاصة من تحضر منهم ، إلى بعض الظواهر المتصلة بالقوافى ، وما قد يصيب الأوضاع التى تعارفوا عليها بالخلل ، وإن كان أحد منهم لم يعلن عن هذه الأوضاع .

فالقافية التى عرفوها وضعوا لها اسماً خاصًّا بها نستطيع أن نستنبط من شيوعه أنهم وضعوه منذ زمن بعيد[1] .

ووضعوا اسماً آخر قد يدل على تنبه أعمق من سابقه لدلالته على أحد أجزاء القافية ، ذلك هو الرَّوِىّ ، قال المعرى[2] : « الروى : الحرف الذى تُبنَى عليه القافية . وقد كانت العرب تعرفه فى الجاهلية . قال النابغة :

بِحَسْبِكَ أن تُهاضَ بِمُحكماتٍ ... يَمُرُّ بها الرَّوِىُّ على لسانى »

وأعلن التنوخى[3] – تلميذ المعرى – أن العرب ليس عندهم معرفة بشىء آخر من حروف القافية ، فإن صحت هذه الرواية كان العرب فى الجاهلية قد فرقوا بين القافية والروى . ولكننى غير مطمئن إلى هذا القول ؛ فلم أجده عند غير المعرى وتلميذه ، ولم يروياه عن غير النابغة من الشعراء المعاصرين له والتالين فى الجاهلية . ورواية المعرى غير متفق عليها : فقد روى ابن السكيت البيت[4] : « يمر بها الغَوِىّ على لسانى » يعنى شيطان شعره – وفى عرفهم . وهى

---

(١) انظر الحديث عن القافية فى اللغة والشعر .

(٢) الفصول والغايات ٤٦٤ . وتهاض : تكسر وتذلل . ومحكمات : قواف .

(٣) القوافى ٧٤ .

(٤) ديوانه ١٤٨ .

رواية أوضح من رواية المعرى وأيسر فهما .

وإذا كان الشك يحيط بهذا الاسم فإن شيئا منه لا يتسرب إلى إحساس العرب القدماء ببعض ألوان الخلل فى القوافى ، ومحاولتهم إعطاءها الأسماء الخاصة بها . وأقدم ما عثرت عليه ما يحكى عن إخلال النابغة الذبيانى بوحدة حركة الروى . وقد حاول من فطن إلى هذا الخلل أن ينبه الشاعر فلم ينتبه ، حتى اضطر أن يلجأ إلى الغناء الذى يمد الأصوات ويبينها فى جلاء . فانتبه الشاعر إلى ما وقع فيه . قال أبو عمرو بن العلاء[٥] : « دخل النابغة إلى المدينة ، فقالوا له : قد أقويت فى شعرك . وأفهموه ، فلم يفهم حتى جاءوه بقينة ، فجعلت تغنيه :

أَمِنْ آلِ مَيَّةَ رائحٌ أو مُغْتَدِ   عجلانَ ذا زادٍ ، وغيرَ مُزَوَّدِ
زعم البوارحُ أن رحلتَنا غداً   وبذاك خَبَّرنا الغرابُ الأسودُ

وتبين الياء فى « مزودى » و « مغتدى » . ثم غنت البيت الآخر ، فبينت الضمة فى قوله « الأسودُ » بعد الدال . ففطن لذلك فغيَّره وقال : (وبذاك تَنْعاب الغرابِ الأسودِ) وكان النابغة يقول : دخلت يثرب وفى شعرى شيء ، وخرجت وأنا أشعر الناس » .

وتكرر الخبر نفسه مع شاعر جاهلى آخر كان قريب عهد بالإسلام : قال أبو عمرو ابن العلاء أيضاً[٦] : « فَحْلان من الشعراء كانا يُقْويان : النابغة ، وبشر بن أبى خازم : فأما النابغة فدخل يثرب . . . وأما بشر فقال له سوادة أخوه : إنك تُقوِى ! فقال له : وما الإقواء ؟ فأنشده بيتيه :

أَلَمْ تَرَ أنَّ طولَ الدهرِ يُسْلى   ويُنْسِى مثلَ ما نُسيت جُذامُ
وكانوا قومَنا فبَغَوْا علينا   فسُقْناهم إلى البلد الشآمى

وآخر الأول منهما « نسيت جذامُ » فرفع ، ثم قال « إلى البلد الشآمى » فخفض . ففطن بشر فلم يعد » .

وتبين هذه الأخبار أن من فطنوا إلى هذا الخلل سموه الإقواء ، واشتقوا منه الفعل أقوى .

كذلك فطنوا إلى خلل آخر سموه الإكفاء ، قال الأخفش[٧] : سألت العرب الفصحاء عن الإكفاء ، فإذاهم يجعلونه الفساد فى آخر الشعر والاختلاف من غير أن يحدوا فى ذلك

---

(٥) الموشح ٣٨ — ٤٠ الرائح : السائر فى المساء . والمغتدى : السائر فى الصباح . والزاد هنا : ما وهبته حبيبته من تحية أو رد سلام أو وداع . والبوارح : الطير التى يتشاءم بها .

(٦) الموشح ٥٩ . الشعر والشعراء ٢٧٠ .

(٧) القوافى ٤٣ . تعفص : يتخذ لها عفاص ، أى سداد . والحجاج : العظم حول العين . وتلخص : يكثر اللحم فى جفن العين العليا . والصبران : القطعان . والمها : البقر الوحشى . والمنقز : الواثب .

شيئاً ، إلا أنى رأيت بعضهم يجعله اختلاف الحروف ، وأنشدته :

كأنَّ فا قارورةٍ لم تُعْفَصِ
منها حِجاجاً مُقلةٍ لم تَلْخَص
كأنَّ صِيرانَ المَها المُنَقِّز

فقال : هذا إكفاء . وأنشده آخرقواف على حروف مختلفة ، فعابَه ، ولا أعلمه إلا قال : قد أكفأتَ . . . والمُكْفَأ فى كلامهم هو المقلوب » .

وفطنوا إلى خلل سموه السناد . قال الأخفش[٨] : « وأما ما سمعت من العرب فى السناد فإنهم يجعلونه كل فساد فى آخر الشعر ، ولا يَحُدّون فى ذلك شيئاً . وهو عيب عندهم . ولا أعلم إلا أنى قد سمعت بعضهم يجعل الإقواء سناداً . وقال الشاعر : « فيها سناد ، وإقواء ، وتحريد » فجعل السناد غير الإقواء ، وجعله عيباً ، ومن السناد أيضاً قوله :

تَعْرِف فى قِعْدَتِه وحَبْوتِهِ
أَنَّ الغداء إن دَنَا من حاجته
وامتدّ عُرْشا عُنْقِه للُقْمتِه

وفطنوا إلى خلل سموه التَّحْريد . قال الأخفش[٩] : « وفيه التحريد ، ولا يَحُدّون فيه شيئاً ، إلا أنهم يريدون به غير المستقيم ، مثل الحَرَد (العوج) فى الرِّجْلين » . وذكره النابغة الذبيانى فقال[١٠] :

وَعْثُ الروايةِ ، بادِى العيبِ ، مُتكِبٌ فيه سِنادٌ ، وإقواءٌ ، وتحريد

يتضح من هذا أن العرب فطنوا إلى أنواع من الخلل تصيب آخر البيت من الشعر فتعيبه ، وسموها الإقواء والإكفاء والسناد . ولكن إحساسهم بهذه الأنواع – فيما يبدو – بقى مبهماً ، لم يستطيعوا أن يحددوه ، ويضعوا الفواصل بينه وبين غيره . ولذلك قال المرزبانى[١١] : « والعرب قد تخلط فيما بين الإكفاء والإقواء . . والسناد : هو أيضاً فساد فى القافية ، وقد جعله قوم بمنزلة الإقواء والإكفاء » .

وإنما حددها العلماء[١٢] ، وميزوا بينها ، وخاصة الخليل ، قال[١٣] : « رتبت البيت من

---

(٨) ٥٥ . العرش : لحمة مستطيلة فى جانب العنق .
(٩) ٦٨ .
(١٠) التنوخى : القوافى ١٣٦ . والوعث : العسر الشاق . والمتكب : المنحرف .
(١١) الموشح ١٥ ، ٢٤ .
(١٢) الموشح ١٥ . (١٣) الموشح ٢١ .

الشِّعْر ترتيب البيت من بيوت العرب الشَّعَر . . . فسميت الإقواء ما جاء من المرفوع فى الشعر والمخفوض على قافية واحدة . . . وسميت تغير ما قبل حرف الرَّوى سناداً . . . وسميت الإكفاء ما اضطرب حرف رويه . . . » .

وقال ابن السراج(١٤) : « وبعضهم جعله (أى التحريد) اختلاف الضروب أو الأعاريض فى الشعر الواحد . . . » . وقد أدى ذلك إلى عدم اتفاقهم على مفهوم واحد لهذه الألفاظ .

وميز العرب القدماء بين الشعر الذى عابته هذه الأنواع من الخلل ، والشعر غير المعيب ، قال الأخفش(١٥) :

« وفى القوافى النصب والبأو ، وذلك كل قافية سليمة من السناد ، تامة البناء . فإذا جاء ذلك فى الشعر المجزوء لم يسموه نصباً ولا بأواً ، وإن كانت قافيته قد تمت ، نحو قوله :

« قد جبر الدينَ الإلهُ فجَبَرْ » . فلم يميز بين الاسمين . وأظن أن علماء العروض لما وجدوا الإسمين عندهم ميزوا بينهما . قال ابن السراج(١٦) : « وقيل النصب : تجنب المستقبح من السناد ، والبأو تجنب المستحسن منه » . وصرح تصريحاً قاطعاً أن الاسمين مرويان عن العرب وليسا من ابتكار الخليل ، قال : « سمعنا ذلك من العرب ، وليس ذا مما سمى الخليل ، وإنما تؤخذ الأسماء من العرب » .

لا غرابة إذن أن أقول : إن الشعراء فطنوا إلى هذه العيوب ، وحاولوا تجنبها . ودليلى على ذلك قول الشاعر المخضرم كعب بن زهير فى أثناء حديثه عن شاعريته هو والحطيئة . قال(١٧) :

فمن للقوافى ، شانَها من يَحوكُها ... إذا ما ثَوَى كعبٌ ، وفوَّز جرْوَلُ

يقول فلا يَعْيا بشىء يقوله ... ومن قائليها من يُسىء ويعمل

يُقَوِّمُها حتى تقوم مُتونُها ... فيَقْصُر عنها كلٌّ ما يَتَمثَّل

وقد رد عليه المُزرِّد بن ضِرار الغَطفانى متبرئاً من السرقة ومن أحد العيوب السابِقة ، فقال(١٨) :

---

(١٤) الكاف ١١٥ .

(١٥) ٦٤ .

(١٦) ١١٤ .

(١٧) ديوان كعب ٥٩ . ويحوكها هنا : يصنعها . وثوى : أقام ، أى دفن . وفوز : هلك . وجرول : الحطيئة . ومتونها : ظهورها ، يريد تهذيبها . ويقصر : ينحط . ويتمثل : ينشد ويروى .

(١٨) ديوانه . ٨٠ .

وباسِتِك إذْ خَلَّفتَنى خلفَ شاعرٍ من الناس لم أُكْفِئْ ولم أَتنحَّل

وفى العصر الإسلامى رهف الحس العربى ، وعمق الوعى ، فلم يقتصروا على التفطن إلى ما يصيب القوافى من نقص فى موسيقاها ، بل تعدوا ذلك إلى عيب أخفى : قال أبو هلال العسكرى[١٩] : «مما عيب من القوافى قول ابن قيس الرقيات ، وقد أنشد عبد الملك :

إنّ الحوادثَ بالمدينة قد أُوجَعْنَنى وقَرعْنَ مَرْوَتِيَهْ
وجَبَبْنَنى جبَّ السنام فلم يتركن ريشاً فى مناكبيه

فقال له عبد الملك : أحسنت ، إلا أنك تخنثت فى قوافيك . فقال : ما عدوت قول الله عز وجل : (ما أغنى عنى ماليه . هلك عنى سلطانيه)[٢٠] . وليس كما قال ، لأن فاصلة الآية حسنة الموقع ، وفى قوافى شعره لين» . فما تنبه إليه عبد الملك ليس إخلالاً بأحد شروط القافية المتفق عليها بل هو عيب فنى .

تلك هى الأمور المتصلة بالقافية التى تنبه لها العرب وتحدثوا عنها ، غير أن حديثهم كان مجرد إشارة ، وإبانة لعيب . ولم يتعد ذلك إلى تفصيل أو تقعيد .

وبقيت قواعد القافية تنتظر من يكشف عنها ، ويجلوها أمام الأنظار ، إلى أن جاء أول من فعل ذلك للوزن الشعرى ، ففعله للقافية أيضا : أى أنه تناول موسيقى الشعر الظاهرة بشطريها . وكان الذى فعل ذلك أبا عبد الرحمن الخليل بن أحمد الفراهيدى (١٠٠ – ١٧٥ هـ) ، ولم يفرد الخليل كل شطر بكتاب ، بل جمعهما معاً فى كتاب واحد سماه أكثر الكتاب « العروض » ، وشذ عنهم الزبيدى[٢١] فجعله كتابين باسم « الفرش » و« المثال » ، أولهما ممهد لثانيهما .

ومنذ ذلك العهد ، بقى صنيعه تقليداً متبعاً فى جميع كتب العروض ، تبدأ بتناول الوزن ، وتنتهى بتناول القافية ، سواء أسهبت أو أوجزت . ولكنّ عدداً من المؤلفين أصدروا كتباً خاصة بالقافية ، سواء وهبوا للوزن كتاباً آخر أو لم يؤلفوا فيه . وهذه الكتب الخاصة بالقافية هى التى أود أن أقف عندها ، وألقى بعض الضوء عليها ، وإن كنت أوقن أن بعض الدراسات غير المفردة كانت أهم من بعض هذه الكتب ، وأحسب أن بعض هذه الكتب لم تكن مستقلة

---

(١٩) الصناعتين . ٤٥٠ .

(٢٠) الحاقة : ٢٨ و٢٩ .

(٢١) طبقات النحويين واللغويين ٢٩١ .

يوم دوّنها مؤلفها ، بل كانت جزءاً من كتاب فى العروض ، ثم أفردها بعض النساخ أو المقتنين .

وتدل الدلائل كلها أن ما كتبه الخليل عن القافية كان فى تمام ما كتبه عن الوزن ، فصار عماد كل من جاءوا بعده ، ولم يستطيعوا أن يضيفوا إليه غير القليل ، وبعض التفريعات ، وما أتى به البديع الذى أولع به الشعراء المتأخرون .

وأقدم من نعرفه من المؤلفين فى القوافى كتباً خاصة أبو محرز خلف بن حيان الأحمر البصرى (المتوفى حوالى سنة ١٨٠ هـ) ، أعلن ذلك أبو العلاء المعرى[٢٢] ، وإن كان حديثه عنه يدل على سماعه به وعدم رجوعه إليه ، قال : «وقد رُئى فى القوافى كتاب للفراء ، وكتاب لخلف ابن حيان ، فإن لم يخلوا من ذكر الإشباع فهذا يدل على . . .» .

ولم أعثر لخلف إلا على قولين يتعرضان للقافية ، ربما كان أولهما مأخوذاً من كتابه ، ويتحدث عن الايطاء[٢٣] . أما الآخر فحوار دار بينه وبين محمد بن سلام الجمحى[٢٤] ، خالف فيه خلف الخليل ، وتدل الظواهر أنه ليس من كتابه ، وإن لم أستبعد أن يدون فيه مثل ما قاله لابن سلام .

ويدل قول المعرى على أن أبا زكريا يحيى بن زياد بن عبد الله الفراء (١٤٠ - ٢٠٧) ألف كتاباً فى القوافى أيضاً ، ويؤيد قوله أكثرُ من قول آخر . فقد وصف أبو سعيد نشوان الحميرى[٢٥] ذلك الكتاب بالصغر والاختصار ، ورجع إليه فى عدة مواضع ، وتعرض التنوخى[٢٦] لشىء من مادته ، فأعلن أنه أول من كشف عن أضرب القوافى المقيدة والمطلقة تبعاً للحروف المقترنة بها . . وروى البغدادى[٢٧] عن الفراء حديثاً يتعرض لضرورة شعرية وقع فيها لبيد بن ربيعة العامرى ، غير أننا لا نعرف الكتاب الذى أخذه منه ، على وجه اليقين .

وأقدم كتاب وصل إلينا هو كتاب أبى الحسن سعيد بن مسعدة الأخفش (المتوفى حوالى سنة ٢١٥) الذى حققه الدكتور عزت حسن ، ونشرته مديرية إحياء التراث القديم من وزارة الثقافة والسياحة والإرشاد القومى بدمشق فى ١٣٩٠/ ١٩٧٠ ، ونقده السيد أحمد راتب النفاخ فى مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق فى ١٣٩٢/ ١٩٧٢ . ثم أعاد تحقيقه ونشره عن دار الأمانة فى ١٩٧٤ .

---

(٢٢) شرح لزوم ما لا يلزم ١ : ٢٣ .

(٢٣) التنوخى ١٢٧ .

(٢٤) طبقات فحول الشعراء ٢٠٥ .

(٢٥) الحور العين ٤٤ : ٩٤ ، ٩٦ ، ١٠٣ .

(٢٦) ١٠٥ - ١٠٧ .

(٢٧) خزانة الأدب ٤ : ١٧٤ .

وأبان الكتاب القواعد التى التزم بها الشعراء فى القوافى ، والعيوب التى وقعوا فيها ، والأجزاء التى تندرج تحت اسم القافية : فبدأ بتعريف القافية ثم الحروف التى تقترن بها ، والحركات التى تعلوها أو تعلو الحروف المجاورة لها ، وعيوبها . وما يصلح أن يكون رويًّا وما لا يصلح ، وما يجوز وما لا يجوز فيها ، وطرق إنشاد العرب إياها .

وروى المؤلف فى كتابه عن العرب الفصحاء مباشرة ، شأن المعنيين باللغة ، وأخذ عمن تعرض للقوافى قبله أو روى الأشعار ، وخاصة الخليل ثم أبى عمرو بن العلاء والمفضل الضبى ويونس بن حبيب والمازنى وغيرهم ، وقابل بعض أقوالهم ببعض . وارتضى أقوالا ، ورفض أخرى . وعاش كتابه قريباً من المهتمين بالعروض والقوافى ، فصار أحد العمد التى بنوا عليها كتبهم . وبلغ من إعجاب ابن جنى به أن شرحه فى كتاب خاص . قال الخطيب البغدادى [٢٨] : «قال ابن جنى فى إعراب الحماسة . . . وقد تقصيت هذا فى كتابى المُعْرِب» ، وهو تفسير قوافى أبى الحسن» .

ثم ألف أبو عمر صالح بن إسحاق الجرمى (المتوفى فى ٢٢٥) كتاباً فى القوافى ، لم يصل إلينا ، ولم يذكره أحد ممن ترجموا مقتصرين على كتاب العروض ، ولكن محمد بن خير الإشبيلى [٢٩] رواه عن شيوخه عن السيرافى عن الفارسى عن الزجاج عن المبرد عنه ، وذكره إسماعيل باشا البغدادى [٣٠] فى إيضاح المكنون. وقد أورد التبريزى [٣١] رأيًا له فى الإيطاء ، والتنوخى [٣٢] رأياً فى الرس ، وغير بعيد أن يكونا قد أخذاهما من هذا الكتاب .

ثم ألف أبو العباس محمد بن يزيد المبرد (٢١٠ – ٢٨٥) كتابه «القوافى ، وما اشتقت ألقابها منه» . الذى حققه الدكتور رمضان عبد التواب ، ونشره عن مطبعة جامعة عين شمس فى ١٩٧٢ . وهو كتيب صغير تناول ضروب الروى المقيد والمطلق ، وعيوب القوافى معتمداً على مجرد التعريف وإيراد الشاهد ، فلا مناقشات ولا أقوال تنسب إلى أصحابها فيه . وعلى الرغم من ذلك ، تدلنا الأخبار السابقة أنه أفاد فيه من الفراء والجرمى ؛ كما تدلنا المقتبسات منه أن التنوخىّ والحميرى [٣٣] أفادا منه .

ثم ألف أبو الحسن محمد بن أحمد (بن) كيسان (المتوفى فى ٢٩٩) كتابه «تلقيب القوافى وتلقيب حركاتها» الذى حققه وليم رايت **William Wright** أستاذ العربية فى جامعة

---

(٢٨) خزانة الأدب ٢ : ٣٣١ .

(٢٩) فهرسة ما رواه ٣٤٢ .

(٣٠) ٢ : ٣٢٣ .

(٣١) ١٦٣ .

(٣٢) ٩٨ .

(٣٣) التنوخى ١٠٧ ، ١١٧ ، ١٢٥ . والحور العين ٩٤ .

دبلن ، ونشره فى مجموعته التى سماها « جُزّة الحاطب وتُحفة الطالب » فى سنة ١٨٥٩ . وقد بدأه بتعريف القافية ، ثم تناول الحروف المقترنة بها ، وحركاتها ، وعيوبها ، وإنشادها ، وأصنافها تبعاً لعدد حروفها ، والضرائر المتصلة بها . وكان همه الأول أسماء كل ما تناول واشتقاقها ، ومرجعه الأول كتاب الخليل وإن لم يغفل كتاب الأخفش .

ثم ألف أبو إسحاق إبراهيم بن محمد بن السرى الزجاج (٢٤١ - ٣١١) كتاب « الكافى فى أسماء القوافى » الذى نسبه له مترجموه ، ورواه ابن خير الإشبيلى[٣٤] عن شيوخه عن القالى عنه ، ولم أعثر إلا على قول واحد له متصل بالقوافى ، هو القول الذى أتى به التنوخى[٣٥] فى اشتقاق اسم المتكاوس من القوافى .

ثم ألف أبو القاسم عبد الرحمن بن إسحاق (المتوفى سنة ٣٤٠هـ) كتابه « المخترع فى القوافى »[٣٦] . ولعله الكتاب الذى رجع إليه ابن رشيق فى العمدة[٣٧] .

ثم ألف أبو الفتح عثمان بن جنى (٣٢٢ - ٣٩٢) عدداً من الكتب فى القوافى . منها « مختصر العروض والقوافى ». فقد اطلع ياقوت على إجازة كتبها ابن جنى لأحد الآخذين عنه ، فى سنة ٣٨٤ ، وعدَّد فيها كتبه ، فوجد فيها كتاب « مختصر العروض والقوافى[٣٨] » . وذكر مما لم تتضمنه هذه الإجازة كتاب « المعرب فى شرح القوافى » و « شرح الكافى فى القوافى[٣٩] » .

أما الكتاب الأول فالمظنون أن العروض منه انفصل عن القوافى[٤٠] ، واستقرت نسخ منه فى المكتبة القيصرية التى كانت ببرلين تحت رقم ٧١٠٨ ، ومكتبة فينا تحت رقم ٢٢٢ ، والمتحف البريطانى تحت رقم ٨٤٩٨ Or ، ولا للى تحت رقم١٩٨٣ ، وبشير أغا أيوب تحت رقم ١٥٤ . واستقرت نسخ القوافى فى مكتبة الإسكوريال تحت رقم ٤٤٢ ، ولا للى تحت رقم ٣٧٤٠ .

وأما الكتاب الثانى فقد عرفنا ابن جنى أنه شرح لكتاب الأخفش[٤١] ، ورجع إليه

---

(٣٤) فهرسة ما رواه ٣٥٦ .

(٣٥) ٦٠ .

(٣٦) كشف الظنون ٥ : ٤٤٠ . بغية الوعاة ٢ : ٧٧ .

(٣٧) ١ : ١٥٣ .

(٣٨) معجم الأدباء ١٢ : ١٠٩ ، ١١١ .

(٣٩) معجم الأدباء ١٢ : ١١٣ .

(٤٠) مقدمة الخصائص ٦٣ . تاريخ الأدب العربى لبروكلمان ١ : ١٢٦ .

(٤١) الخصائص ١ : ٨٤ ، ٩٩ . خزانة الأدب ٢ : ٣٣١ .

التنوخى[٤٢] فى تعريف القافية ، والحديث عن التأسيس ، وابن سيده فى المخصص[٤٣]
وأما الكتاب الثالث فأظنه شرحاً لكتاب الزجاج . وأعلن ياقوت[٤٤] أنه «وُجِد على ظهر نسخة ذكرنا ناسخها أنه وَجَده بخط أبى الفتح عثمان بن جنى - رحمه الله - على ظهر نسخة من كتاب المحتسب فى علل شواذ القراءات» .

ثم ألف أبو على الحسين بن محمد السَّهْواجى[٤٥] (المتوفى سنة ٤٠٠ هـ) كتابه الذى لا نعرف عنه شيئاً .

ثم ألف أبو الحسن على بن سيده (٣٩٨ - ٤٥٨) كتابه «الوافى فى أحكام علم القوافى» ، الذى عالج فيه الضرائر الشعرية ، ونقد باب عيوب الشعر وطوائف قوافيه من كتاب الغريب المصنف لأبى عبيد القاسم بن سلام ، ورجع إليه كثيراً فى المحكم[٤٧] (وجاء فى اللسان عنه) . ووصفه طاش كبرى زاده[٤٦] بأنه مبسوط .

ثم ألف القاضى أبو يعلى عبد الباق بن المحسن التنوخى ، من أهل القرن الخامس ، كتابه الذى حققه السيدان عمر الأسعد ومحيى الدين رمضان ، ونشراه فى سنة ١٣٨٩ / ١٩٧٠ عن دار الإرشاد ببيروت . وافتتحه بتعريف القافية ، ثم تحدث عن أنواع القوافى تبعاً لعدد حروفها ، وعن حروفها ، وحركاتها ، وأصنافها من حيث الإطلاق والتقييد ، وختم بعيوبها . وهذا الكتاب أكبر كتاب بقى لدينا عن القوافى ، وأكثرها استفادة من الكتب السابقة عليه ، وأشملها لمادته .

ثم ألف أبو القاسم على بن جعفر بن محمد السعدى المعروف بابن القطاع (٤٣٣ - ٥١٥) كتابه «الشافى فى علم القوافى» الذى تقتنى دار الكتب المصرية ثلاث نسخ منه تحت أرقام (٩ ، ١٠١ ، ٤ ش عروض) وهو كتاب صغير ، اعتمد مؤلفه فيه على الخليل والأخفش والفراء ، وتحدث بإيجاز عما تحدث عنه المؤلفون السابقون . والطريف فيه التفرقة التى ختمه بها بين الشعر والنثر .

---

(٤٢) ٥٨ : ٨٤ .

(٤٣) ١ : ١٣ .

(٤٤) معجم الأدباء ١٢ : ١٩٣ .

(٤٥) معجم الأدباء ١٠ : ١٦١ . فوات الوفيات ١ : ٢٦٢ . إيضاح المكنون ٢ : ٣٢٣ .

(٤٦) ١ : ٤ ، ١٠ وانظر المقدمة ٧ .

(٤٧) مفتاح السعادة ١ : ١٧٧ ، ٦ : ٤١٨ .

وألف أبو بكر محمد بن عبد الملك بن السراج الشنتريني (المتوفى سنة ٥٤٩ تقريباً) كتابه «الكافى فى علم القوافى» . الذى حققه الدكتور محمد رضوان الداية . ونشره المكتب الإسلامى بدمشق فى ١٩٦٨ ، ثم أعيد طبعه فى ١٣٩١ / ١٩٧١ ، وهو متوسط الحجم ، يعتمد على الخليل والأخفش والفراء ، وتناول ما تناوله الأخفش من جوانب .

وألف ناصح الدين سعيد بن المبارك بن على الأنصارى المعروف بابن الدهان (٤٩٤ - ٥٦٩) كتابه «المختصر فى علم القوافى»[٤٨] . الذى رجعت إليه إحدى حواشى كتاب[٤٩] التبريزى فى الحديث عن الإدماج .

وألف أبو سعيد نشوان بن سعيد بن نشوان الحميرى (المتوفى سنة ٥٧٣) كتابه الذى سماه مؤرخوه[٥٠] «القوافى» ، والمظنون أنه ما دعاه هو[٥١] «بيان مُشكل الرَّوى وصِراطه السَّوى» .

وذكر طاش كبرى زاده[٥٢] أن أبا الحسن على بن مؤمن بن محمد الحضرمى الإشبيلى المعروف بابن عصفور (٥٩٧ - ٦٦٣) له «كتاب جم الفوائد» ، ولكنَّ مترجميه لم ينسبوا له شيئاً فى القوافى .

وألف أمين الدين محمد بن على بن عبد الرحمن الأنصارى المحلى (٦٠٠ - ٦٧٣) منظومته «الجوهرة الفريدة فى قافية القصيدة» . التى تقتنى دار الكتب المصرية نسخة منها تحت (رقم ١٠ عروض) ومكتبة الأزهر نسخة أخرى تحت (رقم ٦ عروض) .

ثم ألف أبو الحسن على بن محمد بن الحسين الرباطى المعروف بابن برى (٦٦٠ - ٧٣٠) كتاب «الكافى فى علم القوافى» الذى تقتنى دار الكتب المصرية نسخة منه تحت رقم ٣ ش عروض ، وهو مختصر فى تعريف القافية وإبانة أنواعها .

وألف شهاب الدين أبو العباس أحمد بن محمد بن محمد الأصبحى العنابى الأندلسى (٧٧٦) كتاب «الوافى فى معرفة القوافى[٥٣]» .

وألف شرف الدين أبو محمد إسماعيل بن أبى بكر بن عبد الله الشاورى اليمنى المعروف بابن

---

(٤٨) معجم الأدباء ١١ : ٢٢٢ . نكت الهميان ١٥٨ . بغية الوعاة ١ : ٥٨٧ . كشف الظنون ٥ : ٤٥٠ .

(٤٩) الكافى فى العروض والقوافى ٢٠٤ رقم ٣ .

(٥٠) الحور العين ٢٥ .

(٥١) الحور العين ٨٧ . وانظر مقدمته ٢٥ .

(٥٢) ١ : ١٧٧ .

(٥٣) بروكلمان ٢ : ٣٢ .

المقرى الشافعى (المتوفى سنة ٨٣٧) كتابه الذى تحتفظ مكتبة الأزهر بنسخة منه تحت (رقم ٧٣٧ مجاميع).

وألف أبو البقاء محمد الأحمدى الشافعى «الزبد الكافية الشافية فى إبراز مكنونات فوائد القافية»، فى سنة ٩١٦، كما تدل النسخة المحفوظة فى دار الكتب المصرية تحت رقم ١٤١ عروض.

وألف خليل بن إبراهيم الكريدى كتابه، الذى تقتنى مكتبة الأزهر نسخة منه مدونة سنة ١٠١١ تحت رقم ٢١٦ عروض.

ثم ألف عبد الملك بن جمال الدين بن صدر الدين العصامى الإسفرايينى المعروف بملا عصام (٩٧٨ - ١٠٣٧) كتاب «الكافى الوافى بعلم القوافى» وهو مختصر، تقتنى دار الكتب المصرية نسختين منه تحت رقم ٣٤ مجاميع، و٣ مجاميع ش.

كذلك أعلن طاش كبرى زاده[٥٤] أن من الكتب المختصرة المؤلفة فى علم القوافى كتاب الأيكى، كما نسب له مختصراً بديعاً فى العروض[٥٥]. ولم أستطع الاهتداء إلى المؤلف ولا إلى حقيقة كتابه أو كتابيه. وذكر أيضا أرجوزة لم ينسبها إلى أحد سماها «الأبيات الوافية فى القافية[٥٦]».

وفى العصر الحديث ألف الشيخ أحمد عثمان المحرزى الحنفى كتابه «الكلمة الكافية فى علم القافية» ونشره عن مطبعة الرغائب بالقاهرة سنة ١٣٣٥ هـ.

ونخلص من هذا العرض إلى أن المؤلفات العربية التى أفردت للقافية كثيرة لا أدعى أننى استطعت حصرها حصراً شاملاً لم يغادر منها شيئاً. وأن كثيراً من هذه المؤلفات مفقود، وأن ما طبع منها قليل. والظاهرة الواضحة فى هذه الكتب أن اللاحق منها لا يكاد يضيف إلى سابقه شيئاً؛ وإنما الفروق بينها فى الإيجاز والبسط والشواهد والعبارة، ما عدا التقسيم الذى يقال: إن الفراء أحدثه. وبتعدى الشبه المادة إلى المنهج، فتكاد تتماثل فى الأقسام والترتيب أيضا. ولا تخضع المصطلحات لتطور غير الذى وقع بين الخليل والأخفش تقريباً.

---

(٥٤) مفتاح السعادة ١ : ١٧٧.

(٥٥) مفتاح السعادة ٤ : ٣٠٢ - ٣.

(٥٦) مفتاح السعادة ٤ : ١٩٨.

الفصل الأول

تعريف القافية

فى اللغة

يتركب المجرد اللغوى من القافية من ثلاثة حروف : اثنان منها صحيحان ، وهما القاف والفاء ، والثالث أحد حروف العلة . وكان هذا الحرف ألفا ، وكان ياء ، وكان واوا ، بل كان همزة أيضاً .

ويدل تتبع صيغ هذا المجرد ومعانيه على أنه ذو ثلاثة معان أصلية ، تدور حولها سائر معانيه الفرعية :

١ – فأول معنى أصلى له هو الآخِر ، وأرجح أنه أقدم معانيه وأشهرها وأكثرها تفرعاً .

فالقَفا : مؤخر العُنُق . مذكر ومؤنث . ومنه قيل :

قَفا الجبل : وراءه وخلفه .

وقفا الأكمة : ظهرها . يقال : هو قفا الأكمة ، وبقفاها : أى بظهرها .

وقفا الدهر . يقال : لا أفعله قفا الدهر : أى طول الدهر ، يعنى أبداً .

واستخدم العرب – جميعاً أو قبائل منهم – عدة ألفاظ من هذا المجرد بمعنى القفا ، وإن لم تَفْشُ فُشُوَّه ، فقالوا :

القفاء : حكاه ابن جنى ، وعلل به جمعهم إياه على أَقْفِية .

القَفَىّ[1] .

القافية . فى حديث مرفوع : «يعقد الشيطان على قافية رأس أحدكم ثلاث عُقَد ، فإذا قام من الليل فتوضأ انحلت عقدة» . قال أبو عبيدة : يعنى بالقافية القفا . وقيل : قافية الرأس : مؤخره – وقيل : وسطه[2] – أراد تثقيله فى النوم وإطالته فكأنه قد شَدّ عليه شِداداً

---

(١) أخشى أن تكون هذه الصيغة غير صحيحة ، وأن راويها خدعته لغة طيئ التى تتضح فى الخبر التالى : قال فى اللسان : «وفى حديث طلحة : فوضعوا اللُّجَّ على قَفَىّ ، أى وضعوا السيف على قفاى ، وهى لغة طائية يشددون ياء المتكلم» بإدغامها مع الألف .

(٢) أشك فى هذا المعنى .

وعَقَده ثلاث عُقَد .

القَفَنُ(٣) .

القَفَنُّ . أنشد الراجز فى ابنه(٤) :

وأنت – يا بُنَىَّ – فاعلمْ أنِّى
أُحبُّ منك مَعْقِد الوِشْحَنَّ
وموضعَ الإزار والقَفَنِّ

القَفَّان(٥) . قال عمر بن الخطاب : «إنى لأستعمل الرجل القوى ، وغيره خيرٌ منه ، ثم أكون على قفانه . .» يعنى على قفاه . قال أبو عبيد : قفانُ كلِّ شىء : جماعه واستقصاء معرفته ، يقول : أكون على تتبع أمره حتى أستقصى علمه وأعرفه ، والنون زائدة . قال : ولا أحسب هذه الكلمة عربية إنما أصلها قَبّان ومنه قولهم : فلان قَبّان على فلان : إذا كان بمنزلة الأمين عليه والرئيس الذى يتتبع أمره ، ويحاسبه ، ولهذا قيل للميزان الذى يقال له القَبّان : قبان . وأما الأصمعى فقال : قفان : قبان ، بالباء التى بين الباء والفاء ، أعربت بإخلاصها فاء ، وقد يجوز إخلاصها باء . وإذن فهذه الكلمة معربة وليست من المجرد الذى أتحدث عنه .

ولما استقر هذا المعنى اشتقوا منه صيغاً للدلالة على الأحداث المتصلة به ، فقالوا : قَفوتُه . وقِفَيته ، وَقَفتُه ، وتَقَفَّيْتُه ، واستَقَفَيْته بالعصا : ضربت قفاه ، أوجئته من خلف فضربته بها .

قفنتُ الشاةَ واقْتَفَنْتُها : ذبحتها من القفا ، فأبنتُ رأسها ثم صار القَفْن الذبح مع إبانة الرأس من الخلف أو الأمام فالشاة قَفِيَّة وقَفِينة .

قَفَوْته ، وقَفَيْتُه ، وقُفْته ، واقتَفَيْته ، واقْتَفتُه ، واستَقْفَيْته ، وتَقَفَّيْتُه : تبعته ، أو تبعت أثره .

قَفَّيْتُه غيرى ، وبغيرى : أتبعته إياه .

قَفَّيْتُ على أثره بفلان : أتبعته إياه .

قَفَا اللهُ أثَرَه : عفاه .

---

(٣) أخشى أن تكون التالية . وضبطت فى اللسان خطأ .

(٤) اللسان : قفن . تلقيب القوافى ٦٣ .

(٥) انظر قف وقفن وقفا من اللسان والتاج .

قَفَّى : ذهب مُوَلِّياً ، وكأنه أعطاه قفاه وظهره . ومنه المُقَفِّى . فى الحديث : «أنا محمد ، وأحمد ، والمُقَفِّى ، والحاشر ، ونبىّ الرحمة ، ونبىّ الملحمة» . قال شمر : المقفى : نحو العاقب ، وهو المولّى الذاهب . فكأن المعنى أنه آخر الأنبياء المتّبع لهم ، فإذا قفّى فلا نبى بعده .

قَفَّى عليه : ذهب به ، والاسم منه القِفْوة ، قال : «ومأربُ قَفَّى عليه العَرِمْ» .

ويقال للشيخ إذا هَرِم : رُدَّ على قَفاه ، ورُدَّ قَفاً .

القَفِىّ والقَفِيَّة : الخَلَف . يقال : هذا قَفِى الأشياخ وقفيتهم : إذا كان الخلف منهم ، لأنه يقفو آثارهم .

٢ – المعنى الثانى الاختيار والإكرام ، قالوا :

القِفْوَة : الصِّفْوة ، وما اخترت من شىء ، وما تكرم به الرجل .

القَفاوة ، والقَفِىّ ، والقَفِيَّة : ما تؤثر به الضيف .

القَفِىّ والقَفِيَّة : المختار ، والمزية تكون للإنسان على غيره ، والضيف المُكرَم بمعنى مقفوّ ، والحَفِىّ المكرِم .

قَفَوت الرجلَ وأَقْفَيْته بالشىء : آثرته به .

أَقْفَى الرجلَ على صاحبه : فَضّله .

اقتفى الشىء ، وتَقَفّاه : اختاره .

اقتفى بالرجل ، وتَقَفَّى : احتفى .

وأعتقد أن هذا المعنى ذو صلة بالمعنى السابق ، فالاختيار يأتى بعد التتبع والاستقصاء .

٣ – المعنى الثالث العيب ، قالوا :

القَفْو ، والقُّوفُ ، والتقافى : القذف والبهتان يرمى به الرجل صاحبه .

القِفْوة ، والقِفية : العيب ، والذنب . يقال فى المثل : «رُبَّ سامعٍ عِذْرتى لم يسمع قِفْوتى»

القَفِىّ : القاذف .

قفا فلاناً : قَذفه ، أو قَرفه ، أو رماه بأمر قبيح ، أو رماه بالزنا ، أو رماه بفجور صريح .

واختلف اللغويون ، فقال بعضهم : معناه : قذفه بما ليس فيه ؛ وقال بعضهم الآخر : قذفه بما فيه وما ليس فيه .

وهذا المعنى مرتبط بالمعنى الأول أيضاً . والدليل على ذلك ما حكاه اللغويون أنفسهم

وفسروه ، قالوا : «قفا فلان فلاناً : أتْبعه كلاماً قبيحاً» . وإذن فالمعنى الأول لمادة القاف والفاء والمعتل القفاء ، ومنه انتقلت إلى الدلالة على المؤخرة ، ومنها انشعبت بقية المعانى حاملة دلالاتها المختلفة ، ناظرة إلى جوانب معينة ، سائرة فى اتجاهات متباينة ، ولا يشذ عن هذا غير أشياء نوادر مثل القَفْو والقَفْوة بمعنى الغبار المتصل بالمطر ، وهو من المهموز لا المعتل ، ومثل القُفْية بمعنى الزُّبية ، والقَفِيَّة بمعنى الناحية ، ولعلهم لاحظوا فيهما شيئاً من التوارى والخفاء .

فى الشعر

المعنى القديم :

استعمل العرب القافية إذن مرادفة للقفا ثم للمؤخرة عامة ، ثم اشتقوا الصيغ المتعددة لما لحظوا فيه التتبع ، سواء كان حقيقيًّا أو مجازيًّا . ومن المجالات التى استخدموا فيها الكلمة الشعر ، وعنده أقف ؛ لأنه حقل دراستى .

استعمل العرب كلمة القافية فى المجال الشعرى منذ عهد بعيد : فقد وجدتها فى شعر واحد من أقدم الشعراء الباقية دواوينهم عندنا : أعنى عبيد بن الأبرص الأسدى الذى قال[٦] :

سلِ الشعراءَ : هل سَبَّحوا كسَبْحى بحورَ الشعر أو غاصوا مَغاصى ؟
لسانى بالنَّثير ، وبالقوافى وبالأسجاع أَمْهَرُ فى الغِياص

ثم وجدتها تشيع على ألسنة المخضرمين من أمثال الأعشى والخنساء وكعب بن زهير وحسان ابن ثابت[٧] ، وتنتقل منهم إلى الإسلاميين ومن بعدهم إلى يومنا هذا .

وعندما حاول اللغويون الأوائل معرفة معنى الكلمة فى الاستعمالات القديمة توصلوا إلى معناها العام ، ثم أخفقوا فى معناها الدقيق القاطع . فلو نظرنا إليها فى بيت عبيد كان لنا الحق أن نعدها مقابلة للأسجاع ، فنقول مع الجاحظ[٨] : «القوافى : خواتم أبيات الشعر». ويدعم صحةَ هذا القول مارواه الأخفش عن بعض العرب حين قال[٩] : أنشد أحدهم :

لا يَشْتكين ألَمًا ما أَنْقَيْنْ مادام مُخٌّ فى سُلامَى أو عَيْنْ

فقلت : أين القافية ؟ فقال : أنقين . . . وقد يجعل بعضهم القافية كلمتين . سألت أعرابيا ، وأنشد :

بناتُ وَطَّاء على خَدِّ اللَّيْلْ لِأُمِّ من لم يَتَّخِذْهُنَّ الوَيْلْ

---

(٦) ديوانه ٧٦ – ٧٧ .

(٧) الأخفش ٣ . ٤ . الموشح ١٣ ، ١٤٨ . ابن السراج ٩٩ . التنوخى ٣٠ – ٣٢ ، ٣٤ ، ٥٨ ، ٥٩ .

(٨) البيان ١ : ١٧٩ .

(٩) ١ – ٣ . ما أنقين : أى ما كان لعظامهن نقى ، وهو المخ . ويقال : إن المخ يبقى فى السلامى والعين بعد أن يذهب من جميع العظام حين تهزل الدابة . والسلامى : كل عظم يجوف من صغار العظام كعظام الأصابع . وبنات وطاء : الخيل أو الابل ، يريد أنهن يذللن الليل حتى كأنهن يصرعنه فيذللن خده .

فقلت : أين القافية ؟ فقال : خد الليل ، لأنه إنما يريد الكلام الذى هو آخر البيت ، لا يُبالى قَلَّ أو كثُر ، بعد أن يكون آخر الكلام » . وأعتقد أن هذا القول هو القول الصائب الذى يؤيده المعنى الأصيل للكلمة .

ولو نظرنا إلى بيت عبيد أيضاً كان لنا الحق أن نعد كلمة القوافى مقابلة للنثير . فنقول : إن الشاعر أطلقها على الشعر عامة . ويدعم صحةَ هذا القول تفسير المرزوقى لقول القائل(١٠) :

بنى عَمِّنا : لا تذكروا الشعرَ بعدما   دفنتُم بصحراء الغُمير القوافيا

وذهب التبريزى(١١) إلى أن القوافى هنا بمعنى القصائد ، وذلك هو المعنى الذى قال به كثير من اللغويين فى كثير من الأشعار . قال الأخفش(١٢) : « بعض العرب يجعل القوافى القصائد . وسمعت أعرابياً يقول : عنده قوافٍ كثيرة . فقلت : وما القوافى ؟ فقال : القصائد . وسألت آخر فصيحاً ، فقال : القافية : القصيدة . وأنشد :

وقافيةٍ مثلِ حدِّ السِّنا   نِ تَبْقَى ، ويَهْلِك من قالَها !

يعنى القصيدة » .

وقال كثيرون : القافية : البيت المفرد ، قال الأخفش(١٣) : « قد جعل بعض العرب البيت قافية . قال حسان :

فنحكِم بالقوافى من هَجانا   ونضربُ حين تختلط الدماءُ »

وقال التنوخى(١٤) : « قال بعضهم : القافية : البيت ، واحتج بقول سُحيم عبد بنى الحَسْحاس :

أشارتْ بِمدْراها ، وقالت لِتِربِها   أعَبْدَ بنى الحَسْحاس يُزجى القوافيا

والحق أن التفرقة بين المعنيين الأخيرين فى بعض المواضع متعذرة .

وإذن نستطيع أن نقول : إن العرب استعملوا كلمة القافية فى المجال الشعرى ، وأطلقوها فى أول الأمر على آخر البيت ، دون أن يحددوا قدراً معيناً منه ، ثم اتسعوا بها ، فأطلقوها على البيت كله ، ولم يقف الاتساع عند هذا النطاق ، بل ازداد حتى حوى القصيدة كلها .

وقد حاول بعض القدماء أن يعللوا كل مرحلة من مراحل هذا الاتساع ، وخاصة المرحلة

---

(١٠) شرح الحماسة ١ : ١٢٤ .

(١١) شرح الحماسة ١ : ٦٢ .

(١٢) ٣ . وانظر ابن السراج ٩٩ ، والتنوخى ٥٨ ، والكافى للتبريزى ١٤٩ .

(١٣) ٣ ، وانظر الكافى ١٤٩ ، والتلقيب ٤٨ .

(١٤) ٥٨ .

الأولى التى وقف عندها كل من تعرض لتعريف القافية ، قال الأخفش[١٥] يعلل تسمية القافية باسمها : «إنما قيل لها قافية لأنها تَقْفُو الكلام» . وفسر التبريزى[١٦] هذا القول فقال : «أى تجىء فى آخره» .

وقال ابن دريد[١٧] : «سميت قواف ؛ لأن بعضها يتلو بعضاً» أو كما قال ابن كيسان[١٨] : «إنما سمى الحرف قافية ؛ لأنه يقفو ما تقدمه من الحروف» .

ورجح الدمنهورى القول الأول حين قال[١٩] : «الأول أَوْلى . لأن الوجه الثانى لا يجىء فى قافية البيت المفرد ولا فى قافية البيت الأول من جملة أبيات» . ويبدو أنه لم يطلع على تبرير التنوخى[٢٠] فى قوله : «هذا المعنى غير موجود فى القافية الأولى إلا أن يراد بتسميتها قافية أنها تصلح أن تكون فى موضع ما بعدها ، كما يقال : (هذا ثوب مُدْفِئ ، وطعام مُشْبِع ، وماء طَهور) أى يصلح أن يكون منه ذلك» .

وذهب أبو موسى الحامض[٢١] فى تعليل تسمية القافية ، إلى أنها سميت قافية لأنها فاعلة بمعنى مفعولة ، كما يقال (عيشة راضية) بمعنى مرضية ، كأن الشاعر يقفوها . أى يتبعها ويطلبها ، ومن الواضح أن هذا القول يحاول أن يفر من المأزق الذى وقع فيه القول السابق عليه .

وأغرب العلل تلك التى جاء بها محسن القيصرى ، وحاول أن يوفق فيها بين القولين الثانى والثالث ، تخلصاً من المأزق أيضاً ، قال[٢٢] : «الأحسن أن يفصّل ويقال : التى فى البيت الأول بمعنى متبوعة ؛ لأنها لا تَتبع وغيرها يتبعها ؛ والتى فى الأخير بمعنى تابعة ؛ لأنها تتبع غيرها وغيرها [لا] يتبعها ، واللاتى فيا بين الأول والأخير فبالنسبة إلى ما قبلها بمعنى تابعة ، وبالنسبة إلى ما بعدها بمعنى متبوعة» .

والحق الجلى أننا إذا تمسكنا بالمعنى الأصيل للكلمة لم نحتج إلى أى تبرير ، ولم نقع فى مأزق ما . فقافية البيت المفرد هى قفاه : أعنى آخره . وقافية الأبيات المتتابعة فى قصيدة واحدة

---

(١٥) ١ .

(١٦) الكافى ١٤٩ . وانظر التلقيب ٤٨ ، والتنوخى ٥٥ ، والإرشاد ١٢٨ ، والنبذة ٣٠ .

(١٧) التنوخى ٥٧ .

(١٨) التلقيب ٤٨ . وانظر ابن السراج ٩٧ ، والإرشاد ١٢٨ .

(١٩) الإرشاد الشافى ١٢٨ .

(٢٠) ٥٧ .

(٢١) التنوخى ٥٧ . العمدة ١ : ١٥٤ .

(٢٢) شرحه على أبى الجيش ١٣ .

أواخرها التى يتبع بعضها بعضاً .

وفى زمن مجهول اتفقت أذواق شعراء العرب على إخضاع هذه الأواخر لوحدة استمرت فى الاتساع وتعميق الجذور حتى شملت الشعر كله ، وحوت حروفاً وحركات متعددة ، فتبينت التبعية فيها على حين كان تأخر الموضع أصل التسمية .

وعلل ابن كيسان المرحلة الثانية من مراحل اتساع كلمة القافية ، وهى التى أطلقت فيها على البيت كله ، فقال[٢٣] : «يجوز أن يكون سمى قافية بالحرف الذى فيه» . وأعتقد أن رأى الدكتور المختون شرح لهذا القول ، قال[٢٤] : «يجوز أن يسمى البيت كله قافية مجازاً ، من باب تسمية الكل باسم الجزء» .

وعلل ابن السراج المرحلة الثالثة فقال[٢٥] : «فإنما سميت القصيدة قافية لاشتمالها على القوافى واتصالها بها» .

وجمع المرزوقى علل المراحل الثلاثة فى قوله[٢٦] : «القافية : آخر البيت . . . وهم يسمون البيت بأسره قافية لاشتماله على القافية ، والقصيدة بأبياتها قافية لاشتمالها على الأبيات المقفاة[٢٧]» .

المعنى الاصطلاحى :

واستمرت كلمة القافية مستعملة بالمعانى الثلاثة إلى أن وضع العرب علمى العروض والقوافى ، واتخذوها من مصطلحاتهم ، فكان من المحتم عليهم أن يحددوا معانيها تحديداً علمياً دقيقاً . أما المعنيان الثانى والثالث فتركوهما فى المجال اللغوى . وأبوا عليهما أن يكونا من مصطلحاتهم .

وأما المعنى الأول – أعنى آخر البيت – فقبلوه ، وأخضعوه لبحثهم وتصوراتهم . فاختلفوا فيه . وقد جمع ابن القطاع أقوالهم فوجدها سبعة[٢٨] .

---

(٢٣) التلقيب ٤٨ .

(٢٤) دراسة نظرية ١٣٤ .

(٢٥) ٩٩ .

(٢٦) شرح ديوان الحماسة ٢ : ٦٠٧ .

(٢٧) وتعدى الأمر الاسم . فاشتقوا منه صيغا أخرى . فقالوا : قَفَّيت الشعر تقفية : أى جعلت له قافية .

(٢٨) شرح التيسير ٦٨ وخلط الشيخ زكريا وجبران خليل وفوتيه الأقوال اللغوية بالعروضية وبأقوال أخرى غريبة . فصار مجموع الأقوال عندهما ١٢ ، قيل فى البسط الشافى (ص ١٠٩) : «قد اختلف فى حدّ القافية على اثنى عشر قولاً ، كما فى شرح الشيخ زكريا على الخزرجية . (١) فقيل : هى الكلمة الأخيرة من البيت . (٢) وقيل : مجموع الساكنين اللذين فى =

وإذا تأملنا هذه الأقوال وجدنا مجموعة لغوية أو أقرب ما تكون إلى المعنى اللغوى .

وأولها : القول الذى رواه الأخفش ورفضه فى قوله[٢٩] : « من زعم أن النصف الآخِر كله قافية ، قلت له : فما باله – إذا بُنى البيت كله إلا الكلمة التى هى آخره – قيل : بقيت القافية . ولو قال لك شاعر : اجمع لى قوافى لم تجمع له أنصافاً ، وإنما تجمع له كلمات نحو غلام وسلام » .

ويبدو أن القول الثانى استقاه صاحبه من الأخفش دون أن يفطن إلى حقيقة موقفه وأبعاده ؛ إذ ذهب إلى أن القافية هى الكلمتان الأخيرتان فى البيت .

ويؤدى بنا هذا إلى الأخفش ، فنراه قد أبان أن العرب قد أطلقوا لفظ القافية على آخر البيت دون أن يحددوه بكلمة أو اثنتين أو ثلاث . ثم أبان موقفه العروضى فجعل القافية آخر كلمة فى البيت[٣٠] ، ورفض الأقوال الأخرى مفنداً إياها ، ولكن ابن السراج أنكر دليله السابق إيراده فى رفض عدّ الشطر الثانى قافية وقال[٣١] : « لا حجة فى هذا لأنه لما لم يمكن تبعيض الكلمة كتبت بكمالها . . . ولأنه إن أجاز (ينطلق) مع (يحترق) أجاز اختلاف القافية . وإن منعه خالف الإجماع » . ورفض الدمنهورى[٣٢] رأيه أيضاً لأنه لو صح ما اتفقوا على أن فى القوافى قافية تسمى المتكاوس ، وهى التى توالى بين ساكنيها أربعة أحرف متحركة . وقد سلّم هو نفسه أنها قافية مع تركبها من أكثر من كلمة .

ووجدنا مجموعة عروضية أو أقرب ما تكون إلى العروض ، فلا تأبه إلا للجانب الصوتى ؛ وتشتمل على ثلاثة أقوال أيضاً ، وأبدأ بالقول الذى اقتصر صاحبه على آخر صوت مفرد فى البيت ، رآه يتكرر فى أبيات القصيدة الواحدة مهما طالت ، فأعلن أن القافية هى ذلك الصوت ، أو ذلك الحرف الذى نعرفه باسم آخر هو « الرَّوِىّ » . ولم يفرق صاحب هذا القول بين الكلمتين ؛ ومازلنا – نحن أبناء اليوم – نذهب هذا المذهب فى كثير من أقوالنا ، حين

= آخر البيت وما بينهما من المتحركات ، مع المتحرك الذى قبل الساكن الأول . وبعض العروضيين يجعل أول القافية الحركة التى قبل الساكن الأول . فعلى القول الأول يكون الحرف المتحرك وحركته معا من القافية ، وعلى (الثانى) تكون الحركة منها فقط ، وليس للحرف المتحرك بها دخل فى القافية . (٣) إنها روى البيت . (٤) إنها ما يلزم الشاعر إعادته من آخر البيت من حرف وحركة . (٥) إنها حرفا ختام البيت . (٦) إنها جزء آخر البيت . (٧) إنها بعض جزئه . (٨) الجزآن الأخيران . (٩) الجزء الأخير . (١٠) بعض آخر المصراع الأخير من البيت . (١١) كل البيت . (١٢) كل القصيدة » .

(٢٩) ه .

(٣٠) ا . ابن السراج ٩٨ . التنوخى ٤٣ ، ٥٩ . الكافى ١٤٩ .

(٣١) الكافى ٩٨ .

(٣٢) الإرشاد ١٢٩ .

نعمد إلى التيسير على أنفسنا وعلى من نخاطبه ؛ لأن كلمة القافية وجدت من الشيوع مالم تجده كلمة الروى . واختلف الكتاب فى صاحب هذا الرأى .

فلم ينسبه الأخفش [٣٣] . ونسبه ابن السراج وابن رشيق [٣٤] إلى الفراء ؛ والتنوخى [٣٥] وابن القطاع [٣٦] إلى قطرب ، وزاد ثانيهما أن أكثر الكوفيين تابعوه ؛ وقال ابن كيسان [٣٧] : «قال الخليل : القافية : الحرف الذى يلزمه الشاعر فى آخر كل بيت حتى يفرغ من شعره» . فإذا صح هذا القول كان الخليل أحد الذين ينسب إليهم هذا الرأى أيضاً .

وأظن أن تحريفاً ما لحق عبارة ابن كيسان . فإن أحدًا لم ينسب إلى الخليل ما نسبه إليه ؛ وإنما أجمع كل الكتاب على الرأى المعروف له بشقيه . وأميل إلى أن الفراء هو صاحب الرأى ، معتمداً على أمرين : تأليفه كتاباً فى القوافى ترجح بعض الظواهر رجوع الأخفش إليه ، ومتابعة الكوفيين إياه .

ومهما يكن من شىء لم يرض سائر العلماء عن هذا الرأى ، وأقام الأخفش رفضه إياه على الأدلة الآتية [٣٨] :

١ – يعتمد صاحب هذا الرأى على أن الروى ألزم حروف القافية ، يلتزم الشاعر علته أو سلامته ، وإليه تنسب القصيدة . ولكنه يوهم أنه لا يلزم أن يُعاد سواه ، وذلك غير صحيح .

٢ – لو كانت القافية هى الروى لكان قول العجاج :

يا دار سلمى : يا اسْلَمى ثم اسلمى

مع قوله :

فخِنْدفُ هامةُ هذا العالم

غير معيب ، لأن القافيتين – تبعا لرأيه – متفقتان إذ كانتا ميمين ؛ ولجاز (قال) مع (قيل) ،ولكن العرب إذا سمعوا مثل هذا قالوا : اختلفت القوافى ، فدل هذا على أن القافية ليست الروى وحده .

٣ – عدد الخليل حروف القافية وحركاتها ، ووهب لكل منها اسماً خاصًا . فلو كانت القافية عنده هى الروى لم يكن ليفعل ذلك .

---

(٣٣) ٤ .

(٣٤) القوافى ٩٨ . العمدة ١ : ١٥٣ .

(٣٥) ٥٩ .

(٣٦) شرح التيسير ٦٨ .

(٣٧) التلقيب ٤٨ .

(٣٨) ٤ – ٧ . وانظر ابن السراج ٩٨ .

والرأى الثانى من الآراء العروضية حكاه ابن القطاع[٣٩] دون أن ينسبه إلى أحد، ويقول: إن القافية هى الجزء العروضى الأخير من البيت مثل مفاعيلن فى آخر الطويل، أى التفعيلة الأخيرة.

والرأى الثالث يحتاج إلى إحاطة بعلم القوافى لمعرفته، قال أبو موسى سليمان بن محمد ابن أحمد الحامض (المتوفى ٣٠٥)[٤٠]: «القافية: ما يلزم الشاعر تكريره فى كل بيت من الحروف والحركات».

وأخيراً نصل إلى رأى الخليل الذى أقامه على أساس رياضى صوتى، وصاغه - فيما يبدو - فى عبارة محتملة: بدأ بالنظر إلى آخر البيت ثم عاد به ناكصاً إلى أوله، وأظن أنه قال: القافية: من آخر حرف فى البيت إلى أول ساكن يليه مع ما قبله: أى مجموع الحروف المتحركة التى بين الساكنين الأخيرين فى البيت إن وجدت، مع ما قبل الساكن الأول وروداً فى البيت منهما. واختلف العلماء فى فهم عبارة (ما قبل الساكن الأول): فذهب الأكثرون[٤١] إلى أنها تعنى الحرف المتحرك السابق على هذا الساكن مباشرة؛ وذهب غيرهم[٤٢] إلى أنها تعنى الحركة التى قبله لا الحرف؛ وظن فريق ثالث[٤٣] أنهما قولان للخليل.

ونقد ابن السراج[٤٤] رأى الخليل بما نقد به رأى الأخفش.

وحكى فوتيه[٤٥] أن قوماً رجحوا قول الأخفش على قول الخليل اعتماداً على الأدلة التى ساقها، وعلى أن العرب يقولون البيت حتى إذا لم يبق منه إلا الكلمة الأخيرة قالوا: بقيت القافية.

واستحسن التبريزى[٤٦] قولى الخليل والأخفش معاً.

ولكن أكثر العلماء عدوا رأى الخليل أصح الآراء، وأخذوا به.

---

(٣٩) شرح التيسير ٦٨.

(٤٠) التنوخى ٥٩. ابن السراج ٩٧. وقال ابن رشيق فى العمدة ١: ١٥٣ عنه: «كلام مختصر مليح الظاهر إلا أنه - إذا تأملته - كلام الخليل بعينه، لا زيادة فيه ولا نقصان».

(٤١) الأخفش ٦. التبريزى ١٤٩. التنوخى ٤٣.

(٤٢) ابن السراج ٩٨. شرح التيسير ٦٨.

(٤٣) التنوخى ٥٩. وفى عبارته خطأ: فالساكن يجب أن يكون المتحرك.

(٤٤) ٩٨.

(٤٥) ١٠٠.

(٤٦) الكافى ١٤٩.

أسماء القوافي تبعاً لما تضمه من حروف :

وكان ذلك سببا فى ظهور تصنيفين للقوافى . وجدنا أقدمها فى كتاب الأخفش[٤٧] ، ولكنّ إحدى عباراته تدل على أنه من وضع الخليل ، ويتخذ هذا التصنيف من عدد الحركات التى بين ساكنى القافية أساساً . وتنقسم القوافى عليه خمسة أضرب :

١ – المُترادِف : وهو كل قافية اجتمع فى آخرها الساكنان ، سميت بذلك لترادف الساكنين فيها ، أى اتصالها وتتابعها . وشذ حازم[٤٨] فسمى المترادف متواترًا ، والمتواتر مترادفاً . ويختص المتراف بالقوافى المقيدة – أى الساكنة – ويضم نوعين :

(ا) ما اتصل بحرف لين – وهو الألف ، والواو المسبوقة بضمة ، والياء المسبوقة بكسرة – وهو النوع الشائع الذى لا يذكرون غيره ، مثل قول الشاعر :

مَنْ عائِدِى الليلةَ أم من يَصِيحْ ؟ بِتُّ بهمٌ ففؤادِى قَرِيحْ

وذهب الأخفش[٤٩] إلى وجوب حرف اللين ، لأن اجتماع الساكنين ثقيل ، فأدخلوه ؛ ليكون عوضاً من عدم التحريك وقوةً على اجتماع الساكنين ، وخاصة أنهم أحياناً لم يكونوا يقفون عند القوافى .

(ب) ما لم يتصل بحرف لين ، ولذلك سمى المُصْمَت . وعدّه الأخفش[٥٠] شاذًّا لا يُقاس عليه ، وهو حكم غريب يصلح فى اللغة والنحو ، وليس كذلك فى القوافى . ومثاله قول الشاعر يهدئ من روع نسائه ويعدهن الحماية :

أَرْخِين أَذْيالَ الحُقِيِّ وارْبَعْنْ
مَشْىَ حَبِيّاتٍ كأنْ لم تُفزَعْنْ
إنْ تُمْنَعِ اليومَ نساءٌ تُمنَعْنْ

٢ – المتواتر : وهى القافية التى يفصل بين ساكنيها حرف متحرك واحد . على

(٤٧) ٩ . قال : « وقد ذكر الخليل فى الجملة ثلاثين قافية ، ولم يذكر فى التفسير إلا تسعا وعشرين . فلا أدرى أيهما كان منه الغلط ؟ إلا أنهم قد رووا هذا هكذا » .

(٤٨) منهاج البلغاء ٢٧٥ .

(٤٩) ٩٧ .

(٥٠) ٩٧ .

التنوخى[٥١] ، تسميتها بأنها مأخوذة من الوتر – وهو الفرد ، وابن السراج[٥٢] والتبريزى[٥٣] بتواتر الحركة والسكون : أى تتابعها ، وغيرهم بأنها من تواتر الإبل على الماء : إذا جاء قطيع منها ثم آخر وبينهما مهلة ، ومثاله قول الراجز :

القلبُ منها مستريح سالم والقلب منى جاهِد مجهودُ

وردت الدال المتحركة منفردة بين الواو الساكنة والسكون الناتج عن مدّ ضمة الدال .

٣ – المتدارك : وهى القافية التى يفصل بين ساكنيها متحركان اثنان ، سميت بذلك لإدراك المتحرك الثانى المتحرك الأول .

وذكر ابن كيسان[٥٤] أن بعضهم يسمى المتدارك : متراكباً ، والمتراكب : متداركاً . ومثال المتدارك قول زهير بن أبى سلمى :

ومن يكُ ذا فضل فيبخلْ بفضله على قومه يُستَغْنَ عنه ويُذْمَمِ

وردت الميمان بين الذال الساكنة والمد الأخير .

٤ – المتراكب : وهى القافية التى يفصل بين ساكنيها ثلاث متحركات ، سميت بذلك لتوالى حركاتها ، فكأنما ركب بعضها بعضًا ، ومثالها قول الشاعر :

وما نزلتُ من المكروه منزلةً إلا وَثِقْتُ بأَنْ أَلْقَى لها فَرَجا

وردت كلمة (فرجا) بين الألف الساكنة والمدّ الأخير .

٥ – المتكاوس : وهى القافية التى يفصل بين ساكنيها أربع متحركات . وورد فى تعليل هذا الاسم ثلاثة آراء ، قالوا : سميت بذلك لكثرة الحركات وتراكمها ، والتكاوس اجتماع الإبل وازدحامها وركوب بعضها بعضاً على الماء ؛ وقالوا : التكاوس : الاضطراب ومخالفة المعتاد ، يقال : كاس البعير : إذا فقد إحدى قوائمه وسار على ثلاث ، وهذه القافية فعلت ذلك ؛ وقيل : سميت بذلك من تكاوس البيت : أى ميل بعضه على بعض . وهذا الضرب نادر الوقوع لكثرة حركاته ، لا يأتى إلا فى البيت والبيتين من بحر الرجز لكثرة تصرفهم فيه ، ثم بحر البسيط[٥٥] . ولذلك لم يعده الفراء[٥٦] ، وأعلن أنه من المتدارك والمتراكب ، والأصل فى تفعيلته مستفعلن . وزوحف سبباها فصارت فَعَلَتُنْ . ومثاله قول العجاج :

قد جَبَرَ الدينَ الإله فَجَبَرْ

---

(٥١) ٦١ .

(٥٢) ١٠٠ .

(٥٣) الكافى ١٤٨ .

(٥٤) ٦٢ .

(٥٥) حازم ٢٧٥ . التنوخى ٦٠ .

(٥٦) العمدة : ١٧٢ . التلقيب ٦٢ .

القافية (لاهُ فَجَبَر). وهذا أقصى ما تصل إليه القافية من حركات.

وعقب ابن رشيق على هذا التصنيف بقوله[٥٧] : «لا يجتمع نوعان من هذه الأنواع فى قصيدة إلا فى جنس من السريع ، فإن المتواتر يجتمع فيه مع المترَاكب ، إذا كان الشعر مقيداً ، كقول المرقش فى بيت :

النَّشْر مِسْكٌ ، والوجوه دنا نيرٌ ، وأَطراف الأَكُفِّ عَنَمْ

وفى بيت آخر :

.... قد قلت فيه غيرَ ما تَعْلَمْ»

وذكر الأب الغوسطاوى[٥٨] أن المتدارك والمترَاكب يجتمعان فى القصيدة من السريع ، وأنهما يجتمعان مع المتكاوس فى الأرجوزة.

والحق أن الحكمين قاصران : فقد ذكر غيرهما[٥٩] أن المتدارك والمترَاكب يجتمعان فى القصيدة من البسيط والرجز والكامل والرمل والخفيف والخبب (المتدارك) ، وأنهما مع المتكاوس تجتمع فى البسيط والرجز ، وأن المتواتر والمتدارك والمترَاكب والمتكاوس اجتمعت فى ألفية ابن مالك ، وأن الأضرب الخمسة اجتمعت فى سُلَّم الأخضرى فى المنطق.

وسمى أبو العلاء المعرى[٦٠] الأرجوزة التى يجتمع فيها المتدارك والمترَاكب والمتكاوس المُثفَّاة ، باسم المرأة المثفاة التى تزوجت ثلاثة رجال. ومثالها قول الراجز :

املأْ ركابى فضة وذَهَبا
فقد قتلت الملك المحجَّبا
ومن يصلى القِبْلَتين فى الصِّبا
وخيرهم إذ يذكرون نَسَبا
قتلت خيرَ الناس أُمًّا وأَبا

فقافية البيتين الأول والرابع متكاوسة ، والثانى والثالث متداركة ، والخامس مترَاكبة.

(٥٧) العمدة ١ : ١٧٢.

(٥٨) الجدول الصافى ٧٨.

(٥٩) القنائى والدمنهورى ١٦٤. فوتيه ١٣٥.

(٦٠) التنوخى ٦٢.

التقسيم المتأخر للقوافى :

وينظر التصنيف الثانى للقوافى نظرة سطحية ، لا تعدو الشكل الخارجى ، ويقسمها إلى ما يلى :

١ – قد تقتصر القافية على جزء من الكلمة ، مثل قول الشاعر :

أزمانَ سلمى لا يَرَى مثلَها الرا ءون فى شامٍ ولا فى عراقْ

فالقافية هى (راق) .

٢ – وقد تكون كلمة تامة ، مثل قول زهير بن أبى سُلمى :

وقلتُ : تَعَلَّمْ أن للصيد غِرةً وإلاّ تُضَيِّعْه فإنك قاتلُهْ

فالقافية هى (قاتله) .

٣ – وتكون كلمة وجزءا مما قبلها ، مثل قوله :

وأخلفتْك ابنةُ البكرىِّ ما وَعَدتْ فأصبح الحبلُ منها واهِناً خَلَقا

فالقافية هى (ناخلقا) .

٤ – وتكون كلمتين تامتين ، مثل قول امرئ القيس :

مِكرٍّ ، مِفَرٍّ ، مُقبلٍ ، مُدْبِرٍ ، معا كجُلمودِ صخرٍ حَطَّه السيلُ مِنْ عَلِ

فالقافية هى (من عل) .

٥ – وقد تتعدى إلى أكثر من كلمتين ، مثل قول زهير :

ألا ليتَ شِعْرِى : هل يرى الناسُ ما أرى من الأمر أو يبدو لهم ما بدا ليا

فالقافية هى (داليا) : (دا) بعض بدا ، ولام الجر ، وياء المتكلم كلمتان .

ولم أجد هذا التصنيف عند القدماء ؛ وإنما الذى أتى به المتأخرون من أمثال القنائى والدمنهورى ومحمد بن أبى شنب وغيرهم .

ويتبقى أمامنا تعقيب على التصورات السابقة كلها للقافية ، أتى به العصر الحديث : فقد أبى الدكتور إبراهيم أنيس أن يسير فى ركابها ، وقال[٦١] : «من الواجب ألا تحدد القافية فى أطول صورها ؛ وإنما الواجب أن يشار إلى أقصر تلك الصور ، وإلى أقل عدد من الأصوات يمكن أن تتألف منه . فمن السهل أن نقول : إن القافية لا يصح أن تقل عن عدد

(٦١) موسيقى الشعر ٢٤٦ .

كذا من الأصوات التي تتردد في أواخر الأبيات . وليس من السهل أن نزعم أن عدد أصواتها لا يزيد عن قدر معين ؛ لأنه لو أمكن أن تتكرر أصوات نصف شطر دون إخلال بالمعنى ، ودون تكلف أو تعسف ، لصح أن تسمى كل تلك الأصوات المكررة قافية ، وعلى قدر الأصوات المكررة تتم موسيقى الشعر وتكمل» .

فى الموسيقى

الشعر أحد الفنون القولية ، ومادته الأصوات اللغوية . ولما كانت هذه الأصوات جرساً ذا دلالة كان الشعر موسيقى ومضموناً ذا طبيعة خاصة ، لا يختلف فى ذلك اثنان ، أما إن كان اختلاف ففى أهمية كل واحد من هذين الوجهين : فتذهب جماعة إلى أن المضمون ذو المكانة الأولى ، فتتفق مع أصحاب المبادئ الخاصة كالوجوديين والواقعيين الاشتراكيين فى أول أمرهم ؛ وتذهب جماعة إلى أن الموسيقى هى الوجه الأوضح ، فتتفق مع الرمزيين وأمثالهم :

تحدث الدكتور محمد مندور عن الشعر الغنائى فقال[٦٢] : «إذا كان هذا النوع من الشعر قد تطور فى الشرق والغرب من الغناء إلى الإنشاد ، بل وإلى القراءة الصامتة ، فإن العنصر الموسيقى المتمثل فى الوزن والإيقاع والانسجامات الصوتية لا يزال بالغ الأهمية فى هذا الشعر ، بل وأخذت أهميته تزداد فى أواخر القرن التاسع عشر حتى رأينا الرمزيين يقولون : إن الشعر موسيقى قبل كل شىء ، وإن العنصر الموسيقى فيه يبذ فى الأهمية المعانى والعواطف والصور الشعرية ذاتها ، باعتبار أن الموسيقى هى أقوى أداة للإيحاء ، والشعر عندهم إيحاء أكثر منه تعبيراً لغويًّا صريحاً واضحاً» .

وانشعبت الجماعة الأخرى إلى فرقتين : فرقة ضمت العدد الأكبر والأقدم ، فطنت إلى الموسيقى الظاهرة فى الشعر ، المتمثلة فى الوزن والقافية ، وسمتها الموسيقى الخارجية ؛ وفرقة كانت قليلة وأخذ عددها فى الازدياد التدريجى ، فطنت إلى وجود موسيقى خبىء فى القصيدة كلها تتألف من انسجام الأصوات الصغرى والكبرى التى تتألف منها ، ومن دلالة هذه الأصوات على ما تحمل من انفعالات ، ومن اتساقها مع ما تؤديه من معان .

فكان من أقدم تعريفات الشعر عند العرب أنه قول موزون مقفى ، ذلك التعريف الذى انتقل من أديب عربى إلى آخر حتى كان عصرنا الحديث ؛ فدار حوله صراع عنيف يدل فيما يدل على أنه مازال يحتفظ بسلطانه . ولست أريد أن أبعد فى البحث عن تفسير لهذا التعريف ، بل أقصد عامداً إلى زمن قريب ، فأجد الشاعر العراقى الرصافى يقول[٦٣] :

---

(٦٢) فن الشعر ٢٢ . إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر ٩ ، ١٤ – ١٧ .

(٦٣) أحمد مطلوب : النقد الأدبى الحديث فى العراق ٢٣٠ .

« إن الغناء والرقص غريزتان من غرائز الإنسان ، كما أن النطق غريزة فيه . وما الشعر إلا وليد هاتين الغريزتين ، فإن النطق – وهو أسنى مظهر من مظاهر الشعور – لما اقترن بالغناء تولد الشعر . فالشعر لا يقال إلا لينشد ، وبعبارة أخرى ليتغنى به . فلابد فيه من الوزن والقافية ؛ لأن الغناء نغم وإيقاع ، وهما لا يكونان إلا على تقاطيعَ متوازنة من الكلام » . فيضع الوزن فى الشعر مقابل النغم فى الموسيقى ، والقافية فى الشعر مقابل الايقاع فى الموسيقى .

القافية إيقاع إذن :

فما الايقاع ؟ يمكن أن نوسع مجال نظرنا فنقول مع مَتّس لوسى Mattis Lussy « الايقاع هو الحياة ، والحياة هى الايقاع » ؛ إذ نجده مسيطراً على كل شىء فى الطبيعة والإنسان :

فالايقاع نراه ذا اليد العليا فى نظام الكون : فى دوران الكرة الأرضية ، وتوالى الفصول ، وتعاقب الليل والنهار ؛ وفى أصوات الطبيعة من هدير الموج ، وحفيف الشجر ، وزقزقة العصفور .

وفى الإنسان نجد إيقاعاً منتظماً فى جميع الأجهزة اللاإرادية ، مثل وجيب القلب ، وتعاقب الزفير والشهيق ؛ وفى حركاته وسكناته من تبادل الأيدى والأرجل فى السير ، وإشارة فى الحديث .

ويمكن أن نضيق مجال النظر على الفنون وما شابهها فنقول مع فنسنت داندى Vincent Dundy إن الايقاع هو تنسيق النسب فى المكان والزمان تنسيقاً منظماً ، إذ نجد فيها إيقاعاً ندركه بالسمع فى بعضها ، وبالبصر فى بعضها الآخر .

ويمكن أن نقتصر على الموسيقى فنقول مع السيدة أميمة أمين فهمى : إن الايقاع هو تنظيم الأصوات المكونة لأى لحن إلى وحدات زمنية متساوية ، ولا مانع أن تنقسم هذه الوحدات أيضاً إلى أجزاء متساوية أو مختلفة النسب من حيث الطول والقصر [٦٤] .

فإذا صح أن القافية إيقاع انطبق عليها هذا التعريف ، وإنه لمنطبق ، فما هو إلا صورة موسيقية للصورة الأدبية التى وضعها الدكتور إبراهيم أنيس فى قوله [٦٥] : « ليست القافية إلا عدة أصوات تتكرر فى أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة ، وتكررها هذا يكوّن جزءاً هاماً

(٦٤) المعلم فى الايقاع الحركى ٦ .
(٦٥) موسيقى الشعر ٢٤٦ .

من الموسيقى الشعرية ؛ فهى بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها ، ويستمتع بمثل هذا التردد الذى يطرق الآذان فى فترات زمنية منتظمة ، وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى بالوزن » .

وليس هذا بدعاً من القول : فأكثر الذين يتحدثون عن أولية عامة الشعر لا يفرقون بينه فيها وبين الموسيقى ؛ لأنهم يتصورونه غناء خالصاً أحياناً ، ومصحوباً بالآلات أحياناً ، ويجتمعان والرقص فى أحايين ثالثة ، ومن يتحدثون عن الشعر العربى خاصة يفعلون ذلك أحياناً ، ويتصورون القافية أحد الآثار المتخلفة عن هذه المرحلة ، يقول الدكتور شوقى ضيف(٦٦) :

« نظم شعراء الجاهلية شعرهم فى جو غنائى ، فقد كان الشاعر يغنى شعره . وقد يوقع هذا الغناء على بعض الآلات الموسيقية ، وقد يقوم له بالغناء فى شعره قيان وجوقات مختلفة ترقص وتعزف فى أثنائه . ويظهر أن الشعر أخذ فى أواخر هذا العصر يستقل عن الغناء والموسيقى . . . ونحن إذا رجعنا إلى هذا الشعر وجدنا بقايا الغناء والموسيقى ظاهرة فيه ظهوراً بيناً ، ولعل القافية هى أهم هذه البقايا التى احتفظ بها ؛ فهى بقية العزف فيه ورمز ما كان يصحبه من قرع الطبول ونقر الدفوف » .

ويتصور بعضهم الشعر سليل أغانى العمل : فالباحث الاجتماعى كارل بوخر Karl Bucher رأى أن حركات العمل المتنظمة – وخاصة حركات العمل الجماعى – دفعت مزاوليه إلى التغنى بأغان موزونة إيقاعية ، مصاحبة له ، وميسرة له تيسيراً نفسيًّا . وتتمثل مثل هذه الأغانى فى أراجيز الأعمال المتنوعة عند العرب التى تولد عنها الشعر(٦٧) .

ويقتصر فريق ثالث – أغلبه من القدماء – على لون خالص العروبة من الغناء ، وهو الحداء ، ويذهبون إلى أنه هو الأب الشرعى للشعر ، وأن إيقاعه مستمد من حركة الناقة فى سيرها . ولنا الحق – على هذا القول – أن نتصور القافية ممثلة لوطأة رجل الناقة على الرمل ، والبيت ممثلاً للزمن بين الوطأتين أو القافيتين(٦٨) .

وسواء صح أحد هذه الأقوال أو كانت كلها خطأ وصح غيرها – فالقافية باقية على ما هى عليه : صوت متماثل يتردد بعد زمن كان منتظماً فى الشعر القديم ، وأدخل الشعر الجديد شيئاً

---

(٦٦) تاريخ الأدب العربى : العصر الجاهلى ١٩٣ . العقاد : اللغة الشاعرة ١٤٢ .

(٦٧) بروكلمان : تاريخ الأدب العربى ١ : ٤٤ (الترجمة العربية) .

(٦٨) بروكلمان ١ : ٥٢ .

من التغيير على مقدار تماثله ، وتردده ؛ وانتظام زمنه .

ولما كانت صفة القافية الايقاعية بارزة كل البروز كانت أول ما استرعى الأسماع وشغلها عن غيرها ، ولذلك نجد أكثر المتحدثين عن القافية يتناولون ما يتصل بايقاعها ووظائفه : فالقافية عندهم لذة للأذن ، كما أعلن الدكتور إبراهيم أنيس فى قوله السابق . وهى متعة للنفس تخضعها لايقاع منتظم انتظاماً كاملاً يشيع فيها الطرب(٦٩) .

وعلى الرغم من ذلك بقى كلام كثير يمكن أن يقال عن هذه الصفة الايقاعية شريطة أن يسلك القائل طريقاً غير طريق القدماء ، والطريق الآن ممهد أمام من يريد سلوكه بفضل المعامل والأجهزة والاختبارات الصوتية المتاحة الآن أمام الدارس المحدث ، مثل تلك التى استخدمها هنرى لانتس Henry Lanz وحلل نتائجها فى كتابه « الأسس الطبيعية للقافية » The Physical Basis of Rime الذى اعتمد عليه الدكتور شكرى عياد فى حديثه المستفيض عن الوظائف الموسيقية المختلفة للقافية ، وعليه أعتمدُ بدورى .

رأى المؤلف أن وظيفة القافية الايقاعية تتمثل فى الحرف الصائت وتتجلى فى ضبط مقادير الأبيات ، وذلك أمر ضرورى ؛ لأن تحديد عدد المقاطع فى البيت جزء من الشكل الشعرى فالشاعر – فى الشعر النبرى – قلما يتبع نظاماً وزنياً صارماً ، ولذلك يحتاج إلى أداة تعيد الايقاع الأصلى للوزن – ذلك الايقاع الذى يعد جزءاً ثابتاً من الشكل الشعرى – وليست تلك الأداة إلا القافية .

ولما كان الشعر العربى كميًّا – يقوم على تساوى عدد المقاطع التى تحتوى عليها أبيات القصيدة الواحدة – خرج الدكتور شكرى عياد بأن القافية ليست ضرورية له . ولكن البيت العربى طويل بل شديد الطول . فأطول الأوزان الأوربية قديماً وحديثاً هو السداسى الذى لا يتجاوز اثنى عشر مقطعاً ، على حين يضم بحر الكامل ثلاثين مقطعاً ، والطويل ثمانية وعشرين ، والرمل أربعة وعشرين . . إلخ ، فاستلزم هذا الطول وجود قافية موحدة تضبط البيت .

وعندما اجتزأ الشاعر العربى البحور الطويلة حافظ على القافية فيها لا لحاجته إليها ؛ وإنما لأنها تسربت إليه من البحور الطويلة ؛ ولأنه تصورها ركناً لا يستغنى عنه فى الشعر .

---

(٦٩) نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ١٦٣ . أحمد مطلوب : النقد الأدبى الحديث ٢٢٨ . حازم القرطاجنى : منهاج البلغاء ١٢٢ – ١٢٤ .

وأضاف هنرى لانتس إلى الوظيفة الإيقاعية للقافية وظيفة أخرى ربما لم تتضح فى كتابات القدماء : فالأصوات الموسيقية تعتمد على عدد من السلالم الموسيقية التى يضم كل واحد منها سلسلة من النغمات المتعاقبة المتقاربة فيما تحتوى عليه من الذبذبات . ويعتمد التأليف الموسيقى على استخدام عدد من نغمات أحد هذه السلالم : فإن كانت النغمات ذات طبيعة تلذ السمع ، وروعى فى إيرادها التعاقب الزمنى كان التأليف ميلوديًّا ، وإن روعى فى إيرادها أن تخلق العلائق بينها فى زمن واحد كان التأليف هارمونيًّا . ويتخذ الموسيقى فى هذه المصنفات إحدى النغمات أساساً لمصنفه يفتتحه بها ، ويعدها العمود الفقرى له ، وتسمى مفتاح اللحن .

وذهب هنرى لانتس إلى أن القافية تؤدى فى الشعر ما يؤديه مفتاح اللحن فى الموسيقى ، وسمى ذلك الوظيفة الهارمونية للقافية ، وتتمثل فيما تحتوى عليه من حروف اللين ، وهى بذلك تعطى القصيدة جوها الانفعالى .

ولما كانت القافية على هذا القدر من الأهمية للموسيقى اشتدت العناية بها وتنوعت . فكان من المعتنين بها من قصر جهده عليها ، وعمد إلى إبراز قيمتها الموسيقية ، وأولئك هم المتغنون بها ، قال الأخفش[٧٠] : « الشعر وُضع للغناء والحداء والترنم ، وأكثر مايقع ترنمهم فى آخر البيت » . وقد اتفق المتغنون من العرب على إطلاق الصوت بالروى ، فيتبعون الرويَّ المضموم واواً ، مثل قول النمر بن تولب :

يَسرُّ الفتى طولُ السلامة والغِنى ... فكيف تَرى طولَ السلامةِ يَفْعَلُ(و)

والروى المفتوح ألفا ، مثل قول جرير :

أَقلّى اللومَ – عاذلَ – والعتابَا ... وقُولى إنْ أَصبتُ : لقد أَصابَا

والروى المكسور ياء :

قِفا نَبْكِ من ذكرى حبيب ومنزلِ (ى) ... بِسِقْطِ اللِّوى بين الدَّخولِ فَحَوْملِ (ى)

وإنما اختاروا هذه الحروف الثلاثة لأنه يتأتّى فيها من مدّ الصوت مالا يتأتى فى غيرها .

وتعدت العناية المتغنين إلى المنشدين ، فكان منهم من سار على درب المتغنين ، مثل أهل الحجاز ، وكان منهم من آثر التنوين لما فيه من غُنة ، مثل عدد كبير من بنى تميم وقيس ، يقولون : يَفْعَلُنْ وأصابَنْ ، وفحوملِنْ . بل تجاوز بعضهم بالتنوين الروى المتحرك إلى الساكن ، أنشد رؤبة أرجوزته :

---

(٧٠) ١٢ ، ٧٨ .

وقاتمِ الأعماقِ ، خاوِى المُخْتَرَقْنْ[٧١]

وعلق التنوخى[٧٢] على هذا العمل قائلاً : « هذا أقبح ما يستعمل فى الإنشاد لخروجه عن الوزن ، ولأنه لا يستعمل فى الكـلام المنثور ».وسمى الأخفش هذا التنوين الغالى ؛ والحركة التى ترد على الحرف الساكن الأصل الغلو . ولا يجتمع الغلو والتعدى والخروج والنفاذ .

ولم يسر بعضهم على درب المتغنين ، وعدل عن المد والغنة معاً ، وكان منهم من سعى إلى إبانة حركة الروى ، فاقتصر عليها دون مد ، وقال : يفعلُ ، وأصابَ ، وفحوملِ ؛ وغلا بعض هؤلاء فلم يمد صوته فيما يجب فيه المدّ من الأفعال المعتلة الآخر أو المسندة إلى الضمائر ، فأنشد بيت زهير :

ولأنتَ تَفْرِى ماخَلَقْتَ وبعْـ ـضُ القوم يَخْلُقُ ثم لا يَفْرِ[٧٣]

بحذف الياء من (يفرى) . وأنشد قوله :

لا يُبْعِد الله جيراناً لنا ظَعَنوا لم أَدْرِ بعد غداةِ البَيْنِ ما صَنَعُ[٧٤]

بحذف الفاعل من (صنعوا) وعقب على ذلك التنوخى بقوله[٧٥] : « كلما كانت الصلة من الأصل مثل واو (يدعو) وألف (يخشى) وياء (يرمى) كان حذفها أبعد » .

وعاملَ لفيف من الناس الشعر معاملة غيره من الكلام ، فوقف على الروى بالسكون ، مهما كانت حركته ، فقال يفعلْ ، وأصابْ ، وفحوملْ . ويبدو أن ذلك لهجة جماعة من قيس ؛ وتوسطت جماعة فسكنوا المضموم والمجرور ، وأطلقوا المفتوح ؛ وآخرون نونوا ما يمكن تنوينه ، وأطلقوا ما لا يمكن[٧٦] .

وكان من المعتنين بالقافية من لم يكتف بإبراز قيمتها الموسيقية ، وأراد أن يقويها ، فلجأ إلى الإكثار من الحروف والحركات التى وَحّدها ، وتندرج تحت اسم القافية :

قال ابن كيسان[٧٧] : « حرصوا على إيضاح القافية ، وألزموها ما أتبعوها من التأسيس

---

(٧١) المخترق : موضع الاختراق .

(٧٢) ١١٥ .

(٧٣) تفرى : تقطع . وخلق : قدّر وهيأ . يقول : إذا هيأت لأمر مضيت له وأنفذته وبعض الناس يهيئ ثم يعجز عن التنفيذ .

(٧٤) ظعنوا : رحلوا . والبين : الفراق .

(٧٥) ١١٥ .

(٧٦) انظر الأخفش ١٠٤ – ١١٦ ، والتنوخى ١١٢ – ١١٦ ، وخصائص ابن جنى ٢ : ٩٦ – ٩٩ ، وخزانة الأدب ٣ : ٥١١ – ٥١٢ .

(٧٧) تلقيب القوافى ٦٠ .

والردف والصلة والخروج زيادة فى البيان ، وحرصاً على إطالة البيت ورفع الصوت بالقافية . . » . فقد كانوا على وعى بتلك الحقيقة التى عبر عنها الدكتور إبراهيم أنيس فى قوله(٧٨) : « على قدر الأصوات المكررة تتم موسيقى الشعر وتكمل » .

وكان منهم من لم يكتف بكل ذلك ، وعمد إلى اتخاذ أكثر من قافية واحدة ، وبثها فى قصيدته .

(٧٨) موسيقى الشعر ٢٤٦ .

الفصل الثاني

حروف القافية

أراد الشاعر العربي أن يوفر لموسيقى قافيته رنيناً عالياً ، ممتداً فى الزمن ، متماثلاً فى الصفة ، فأكثر من الحروف والحركات التى جانس بينها فى أواخر الأبيات ، ملتزماً بعضها بأعيانها ، وملتزماً بعضها الآخر بنظائرها التى تعطى جرساً قريباً من جرسها .

وكانت الحروف التى التزمها – إن جاء بها فى القافية – ستة ، أعطى علماء القوافى كلاً منها اسماً خاصاً به . وهى على حسب تتابعها فى القافية : التأسيس ، والدخيل ، والردف ، والروى ، والوصل ، والخروج . وقد اجتمع خمسة منها فى قول الشاعر :

من لا يمتْ عَبْطةً يمتْ هَرَما ‏ ‏ ‏ ‏ للموت كأس فالمرءُ ذائقها[1]

فالقافية ذائقها ، والألف تأسيس ، والهمزة دخيل ، والقاف روى ، والهاء وصل ، والألف خروج . ولم يرد فيها الردف الذى لا يجتمع هو والدخيل .

وتتفاوت قيمة هذه الحروف تبعاً لتفاوت قيمها الصوتية ، ووجوب التمسك بها :

فأهمها دون منازع الروى ، ثم الوصل والخروج ، وأخيراً التأسيس والدخيل والردف . وقد عبر ابن جنى عن ذلك تعبيراً واضحاً فى قوله الموجز[2] : « آخر السجعة والقافية أشرف عندهم من أولها ، والعناية بها أَمَسّ ، والحَشْد عليها أوفى وأهمّ ، وكذلك كلما تطرّف الحرف فى القافية ازدادوا عناية به ، ومحافظة على حكمه » . ولذلك عدلوا فى تناولهم إياها عن ترتيبها على حسب مواضعها إلى ترتيبها بحسب أهميتها .

الرَّوِىّ

هو الحرف الذى تُبنى عليه القصيدة ، فيرد فى كل بيت منها ، ويشغل موضعاً معيناً لا يتزحزح عنه فى أواخر الأبيات ولذلك تنسب إليه القصيدة فيقال الهمزية للقصيدة التى رويها

---

(١) مات عبطة : فى شبابه .

(٢) الخصائص ١ : ٨٤ .

الهمزة ، والبائية للتى رويها الباء . وقد اشتهرت عدة قصائد فى دنيا الأدب بهذه النسبة ، مثل همزية البُوصِيرى وأحمد شوقى ، وتائية عمر بن الفارض ، وسينية البحترى ، ولامية العرب للشَّنْفَرى ، ولامية العجم للطُّغْرائى ، ولامية عمر بن الوردى ، ويائية ابن الفارض .

وذهب المعرى – كما عرفنا – إلى أن عرب الجاهلية استخدموا هذا المصطلح استخدام علماء القوافى له . وعلى الرغم من ذلك ، اختلف هؤلاء العلماء فى أصل اشتقاقه :

١ – فقال كثيرون : إنه مأخوذ من الرِّواء بمعنى الحبل ، أرادوا أنه يضم أجزاء البيت ويصل بعضها ببعض ويمنعه من الاختلاط بغيره كالحبل الذى تشد به الأمتعة فوق الجمل : فاللفظ على وزن فَعِيل غير أن معناه معنى اسم الفاعل . وقيل : بل هو باق على أصله ، أى فعيل فيه بمعنى المفعول ، وكأنه هو الذى يُرْبَط لأنه يُعاد فى كل بيت . قال الراجز[٣] :

إنى – على ماكان من تَخدُّدِى
ودقةٍ فى عظم ساقى ويَدى –
أَروِى على ذى العُكَنِ الضَّفَنْدَد

٢ – وقال كثيرون : إنه مأخوذ من الرواية بمعنى الجمع والحفظ : فالروى بمعنى المَرْوِىّ . قال الشاعر[٤] .

رَوَى فِىَّ عمروٌ مارواه بجهله ... سأترك عمراً لايقول ولا يَرْوِى

٣ – وقال ابن السراج[٥] : إنه مأخوذ من الارتواء ؛ لأنه تمام البيت الذى يقع به الارتواء والاكتفاء .

٤ – وقال الدمنهورى[٦] : مأخوذ من الرَّوية ؛ وهى الفكرة ، لأن الشاعر يتفكر فيه .

٥ – وقال الأب فوتيه[٧] : مأخوذ من الرُّواء أى المنظر الحسن ؛ لأن به عِصْمة الأبيات وتماسكها ، ولولا مكانه لتفرقت عُصَباً ، ولم تتصل شعراً واحداً .

ولا يكون الشعر مقفًّى إلا إذا اشتمل على الروى ، وتكرر فى جميع الأبيات . فالروى فيه من التمكن ما ليس فى غيره من الحروف اللازمة فى القوافى ؛ لأننا قد نجد شعراً خالياً من بقية هذه الحروف ، ولا يوجد شعر مقفى يخلو من الروى .

(٣) الفصول والغايات ٤٦٤ . والتخدد : الهزال . والعكن : ما انطوى وتثنى من لحم البطن ، جمع عكنة . والضفندد : الضخم الرخو .

(٤) التنوخى ٧٥ .

(٥) ١٠١ .

(٦) الإرشاد ١٣٢ .

(٧) البسط ١١٢ .

ومن حروف المعجم ما يصلح أن يكون رويًّا دون شروط ، وهى أغلب الحروف . ومنها ما لا يصلح إلا فى ظل شروط أفصلها فيما يلى :

الألف :

الألف أنواع متعددة يصلح بعضها ، ولايصلح بعضها الثانى ، ولا يصلح فريق ثالث إلا عند جماعة من العرب .

(ا) فالألف الصالحة اثنان :

الألف الأصلية (غير الزائدة) فى الكلمة ، مثل ألف قَضَى ورمى ، قال الراجز[٨] :

ذكرتُ والأهواءُ تدعو للهوَى
والعيسُ بالرَّكب يجاذِبْنَ البُرَى

– والألف الزائدة للتأنيث مثل حُبْلى أو لإلحاق الكلمة بالميزان الصرفى الذى فوقها مثل أَرْطَى اسم نبات .

(ب) والألف غير الصالحة أربعة :

١ – ألف الإطلاق التى تلحق القوافى المتحركة لإطلاق الصوت بها وإشباعه ، وتسمى الترنم والإشباع ، مثل قول الشاعر :

لا أرى الموتَ يَسْبِقُ الموتَ شىءٌ نَغَّص الموتُ ذا الغِنى والفقيرَا

٢ – الألف التى تلحق الكلمة لإبانة حركتها مثل ألف أنا وحَيَّهَلا بمعنى اقْدم[٩] .

قال عمرو بن مَعْدِى كَرِب :

قد علمَتْ سلمى وجاراتُها ما قَطَّر الفارسَ إلا أنا[١٠]

٣ – الألف المبدلة من تنوين المنصوب عند الوقوف ، فى مثل رأيت زيدًا ، قال أحمد شوقى :

قُمْ للمعلِّم وَفِّه التَّبجيلا كاد المعلمُ أن يكون رسولاَ

٤ – الألف المبدلة من نونِ التوكيد الخفيفة ، مثل قول المتنبى :

---

(٨) العيس : الابل البيض . والركب : الراكبون فوق الابل . والبرى : جمع بُرَة ، وهى حلقة تعلق فى أنف الجمل .

(٩) يذهب البصريون من النحويين إلى أن الضمير فى (أنا) هو الهمزة والنون فقط ، وأن الألف الأخيرة زيدت لإبانة حركة النون . وعلى هذا المذهب بنى العروضيون ما أوردته فوق . أما الكوفيون فيذهبون إلى أن الضمير الكلمة كلها .

(١٠) قطر الفارس : أوقعه عن فرسه وصرعه .

بادٍ هواكَ ، صَبَرْتَ أم لم تَصْبِرا　　وبُكاكَ إنْ لم يَجْرِ دَمْعُكَ أو جَرَى[١١]

(جـ) والألف التى لم ترد روياً إلا عند قوم – ولذلك أنكرها أكثر الكاتبين فى القوافى ، وحكم عليها المعرى بالشذوذ – ألفان أيضاً[١٢] :

١ – الألف الدالة على الاثنين ، فى مثل قاما وقعدا .

٢ – الألف التى فى آخر ضمير الغائبة كرأيتها ، وضمير الغائبين كرأيتهما ، قال الشاعر :

ويَلْحَقُ أبناؤُه كلُّهم　　ويُدرِك حاجتَه كلَّها

ومهما يكن من حال فالألف أقل وروداً فى الروى من بقية الحروف غير الواو والياء ، قال المعرى[١٣] : « غير أن مارويه ألف أضعف مما رويه دال أو حاء أو غيرهما من الحروف الصحاح . ولو أن الراعى جعل الروى الحاء فى قوله :

عجبتُ من السّارينَ ، والريحُ قَرَّةٌ　　إلى ضوء نارٍ بين فَرْدَةَ فالرَّحَى

فلو أتى معها (بالضحا) و (اللحى) – لكان أقوى للنظم .

وقال الأخفش[١٤] : « وما جاء من الألفات اللاتى هن من الأصـــل روياً أكثر من الواو والياء » . وربما كان سبب ذلك أن مجىء الألف روياً يقصر الصوت المكرر عليها وحدها ، فيقل زمن الايقاع ، وتخفت الموسيقى . أما تفوقها فى العدد على الواو والياء فأظن أنه يرجع إلى أن امتداد الصوت بها أطول من امتداده بهما .

وأطلق الأدباء على القصيدة التى تختم بالألف اسم المقصورة ؛ لاختتامها بألف مقصورة (غير ممدودة) . وقُدِّر لإحدى المقصورات أن تلقى إعجاباً لم يضعف على الأعوام ، وهى تلك التى نظمها ابن دريد ، فعارضها كثير من الشعراء .

الهمزة :

لا تصلح الهمزة المبدلة من الألف عند الوقف أن تكون رويا ألبتة ، مثل قولهم : هذه حُبْلأْ فى حُبْلَى[١٥] . وإنما تصلح الهمزة الأصلية . وعلى الرغم من ذلك ، اشترط الخليل

---

(١١) أراد تصبرنْ بالنون الخفيفة ، فلما وقف عليها أبدلها ألفاً ، ومثله كثير فى الكلام .

(١٢) الأخفش ٧٣ . التنوخى ٧٥ ، ٧٨ .

(١٣) شرح لزوم ما لا يلزم ١ : ٤٥ . والسارون : السائرون بالليل . وفردة والرحى : موضعان .

(١٤) ٧٠ .

(١٥) التبريزى ١٥٠ .

التزام حركة الحرف الذى قبلها : قال التنوخى مبيناً الشرط وعلته[١٦] : « والهمزة تكون رويا ، وهى فى ذلك بمنزلة الباء والدال . . . ورأى الخليل أن يجعل ما قبلها على وجه واحد من الإعراب ، مثل قول ابن هَرْمة :

إنّ سليمى – والله يكلؤها – ضَنَّتْ بشىء ماكان يَرْزَؤُها

فجعل ما قبل الهمزة فتحة ، وألزم نفسه ذلك . والغرض فيه أن الهمزة يُجْتَرأ عليها بالتخفيف . . وربما خُففت فاختلفت باختلاف الحركات التى قبلها ، فتصير دفعة واواً ، ودفعة ياء ، ودفعة ألفاً . وإذا لزم الشاعر حركة واحدة لم يدخل هذا الاختلاف : ألا تراه لوخفف همزة (يكلؤها) لقال : (يَكْلاها) وكذلك (يَرْزاها) ، فعادت الهمزة فى الموضعين ألفاً بالإعلال . ولو أن مع هذه القوافى (ضِئْضِئها) لجاز ، إلا أنه لوخفف لقال : (ضِيضِيها) بالياء . وكذلك لو أن معها (جُؤْجُؤها) جاز ، إلا أنه لوخفف قال : (جُوجُوها) بالواو اعتباراً بالحركة التى قبل الهمزة . قال سعيد بن مسعدة : قد ناقض الخليل بهذا القول ، لأنه أجاز (رأس) مع (فلس) . ولو خُففت هذه الهمزة لصارت ألفاً تصلح للردف . ومن مذهب الخليل أنه لا يجيز (يجىء) مع (يسوء) لئلا يُخفَّف فيختلف » .

التاء :

أشبهت الهاء فى كونها فى بعض الأحيان ضميراً مثل شَرِبتُ ، وخالفتها فى كون صوتها أوضح ، فأدى هذا إلى امتناع بعض العلماء من جعلها روياً ، وعدّها وصلاً . ولكن غيرهم أنكر ذلك ، ولم يفرق بينها وبين إخوتها من الحروف الصحاح مثل الباء والدال . ولم يمنعهم رأيهم هذا من اعترافهم بشىء من الضعف فيها بصفتها من حروف الهمس . ولذلك التزم أكثر الشعراء القدماء معها حرفاً آخر تطوعاً منهم لتقوية صوتها ، كما فعل كثير عزة فى قصيدته :

خليلىّ : هذا ربعُ عزةَ ، فاعْقِلا قَلوصَيْكما ، ثم ابكيا حيثُ حَلّتِ[١٧]

التى التزم فيها اللام مع التاء غير بيت واحد . وإن خالفهم العباسيون فلم يراعوا هذا الالتزام . وفرق الدكتور إبراهيم أنيس بين أنواع من التاء : فالتاء الأصلية أو التى تكون جزءاً من بنية الكلمة لايفترق عنها تكون روياً دون شروط ، كقصيدة البارودى :

سمع الخَلىُّ تأوّهى فتَلفّتا وأصابه عَجَبٌ فقال : مَنِ الفتى ؟

---

(١٦) ٨١ . ويكلؤها : يحرسها . ويرزؤها : يصيبها . والضئضئ : الأصل . والجؤجؤ : الصدر .

(١٧) الربع : المنزل . اعقل : اربط .

أما تاء التأنيث المنطوقة تاء فتستساغ حين تسبقها ألف مدّ[١٨] ، كقصيدة على الجارم :

أخرج الروضُ أطيبَ الثمراتِ هات ماشئتَ من قَرِيضك هات
زهرات تتيه بالغصن زهواً وغصون تتيه بالزهرات

وإلا فلا بد من تقويتها بإشراك حرف آخر كصنيع كثير عزة .

الكاف :

ينطبق كل ما قيل على التاء عليها سواء كانت ضميراً أو من أصل الكلمة ، ومثال القصائد التي التزمت حرف مد قبل الكاف قصيدة على الجارم :

مالى فُتنتُ بلَحْظِك الفتّاكِ وسلوتُ كلَّ مليحةٍ إلاّ كِ

وقصيدة أحمد شوقى :

بيروت ، ياراحَ النَّزيل وأُنْسَه يمضى الزمانُ علىّ لا أَسْلوكِ

ومثال القصائد التى التزمت حرفاً مع الكاف قصيدة أبى الأسود الدؤلى :

زهيرُ بن مسعودٍ أحقٌّ بما أتى وأنت بما تأتى حقيقٌ بذالكا

الميم :

لاخلاف فى وجوب وقوع الميم الأصلية رويا غير الميم المتصلة بالضمير فى (هم وهما) و (كم وكما) – فإنها فى هذه الحالة يجوز أن تكون وصلاً . فإن كانت روياً حسن أن يلتزم معها الحرف الذى قبلها . وعلى أية حالة ، فإن مجىء مثل هذه الميم المرتبطة بالضمير وحدها فى روى قصيدة لايكاد يتصور ، وإنما يكون ذلك فى البيت أو البيتين . أما أن تكون كل أبيات القصيدة مختتمة بمثل هذه الميم فلا يكاد يقع فى شعر الشعراء ؛ وإنما الذى يحدث عادة أن ترد فى ثنايا قصيدة رويها الميم الأصلية[١٩] ، كقول حافظ إبراهيم :

يُحييك من أرض الكنانة شاعرٌ شغوفٌ بقول العبقريين مُغْرَمُ
أَفِقْ ساعةً ، وانظرْ إلى الخَلْق نظرةً تجدهُم – وإنْ راق الطِّلاءُ – هُم هُم

---

(١٨) وفى هذه الحالة تأتى كلمات منتهية بتاء أخرى غير تاء التأنيث مثل هات .

(١٩) إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر ٢٥٣ .

النون :

تصلح النون روياً إلا فى حالتين : نون التنوين ، ونون التوكيد الخفيفة . وعلل المعرى عدم صلاحية الأخيرة بانقلابها ألفا فى الوقف ، ويصلح ذلك تعليلاً لأولاهما أيضاً ، قال[٢٠] : « فأما النون الخفيفة فلا يجوز أن تجعل روياً ؛ لأن القافية موضع وقف ، وهذه النون تصير فى الوقف ألفاً . فإن أريد بها الثقيلة – إلا أنها خُففت للقافية كما تخفف لام (أضلّ) ودال (أشدّ) – فلا بأس أن تجعل روياً ، لأنها فى نية المثقلة » .

الهاء .

(ا) إذا سكن ماقبل الهاء وجب أن تكون روياً ، إذ تعذر أن تكون وصلاً ، لأن الساكن لا يكون له وصل : إنما الوصل للحرف المتحرك يولد مثل حركته . ولا فرق هنا بين الهاء الأصلية فى الكلمة مثل قول الشاعر :

أَلاَ لا قَبَّح الرَّحْما نُ ذاك الوجهَ من وجْهِ
فما إنْ عايَنَ الناسُ له فى الناس من شِبْهِ

والهاء التى ليست من الكلمة وإنما ألحقت بها مثل قول الشاعر :

إن قلبى كاد يكويه ذو دلالٍ لا أُسَمِّيْهِ
لانَ حتى لو مَشَى ذَرٌّ عليـ ـه كـاد يُـدْمِـيْـهِ

وعلى الرغم من وضوح هذه القاعدة انحرف عنها جماعة من الأئمة الكبار مذهباً منهم أو خطأً . قال المعرى[٢١] : « وكذلك يجعلون ما قافيته (ثناياها) و (عطاياها) فى جملة الألف ؛ وإنما ينبغى أن تكون فى باب الهاء ؛ لأنها الروىّ . ويجعلون ما قافيته مثل (يديه) و (عليه) فى باب الياء . وكذلك مايبنى على (مُحييها) و (فيها) ؛ وإنما ينبغى أن يكون النسب فى هذا كله إلى الهاء . ودل كلام أبى بكر السراج (المتوفى سنة ٣١٦) فى الأصول على أن الروى الياء فى قول الشاعر :

لها أشارير من لحمٍ تُتَمِّرُه من الثَّعالى ، ووخزٌ من أرانيها

---

(٢٠) شرح لزوم ما لا يلزم ١ : ٤٩ .

(٢١) شرح لزوم ما لا يلزم ١ : ٤١ . والأشارير : القطع المستطيلة ، جمع إشرارة . وتتمره : تقطعه وتجففه . والثعالى : الثعالب . ووخز : قليل . والأرانى : الأرانب .

وهذا يشبه مذاهب المؤلفين ، ويجوز أن يكون مذهباً لابن السراج أو وهماً منه لقلة عنايته بهذا النوع . وقد روى أبو الحسن العروضى الذى كان فى صحبة الراضى أن أبا إسحاق الزجاج (المتوفى سنة ٣١١) سئل عن الروى فى قول الشاعر : (ميلُوا إلى الدار من ليلى نُحَيِّيها) فزعم أنه الياء ، فروجع فى ذلك فلم ينتقل عنه ؛ وإنما ذكر أبو الحسن ذلك يعيبه عليه ؛ لأن مذهب الخليل والطبقة الذين بعده أن الروى الهاء . . » .

(ب) ولا تصلح الهاءات الآتية أن تكون روياً شريطة أن يكون ما قبلها متحركاً :

١ – الهاء المنقلبة عن تاء التأنيث المربوطة فى نحو عائشة وطلحة ، قال الإمام الشافعى :

أُحبُّ الصالحين ، ولستُ منهم ‏ ‏ لعلِّى أن أنال بهم شفاعَهْ

٢ – هاء الضمير فى مثل غلامه وغلامها ، سواء تحرك الضمير كقول الشماخ :

حمامةَ بطنِ الواديَيْنِ : تَرَنَّمى ‏ ‏ سَقَاكِ من الغُرِّ الغَوادِى مَطيرُها[٢٢]

أوسكن مثل قول الشاعر :

أخٌ ماجدٌ ، لم يُخْزِنى يومَ مَشْهَدٍ ‏ ‏ كما سيفُ عمرٍو لم تَخُنْهُ مَضاربُهْ[٢٣]

٣ – هاء الوقف التى تبين حركة الحرف الذى قبلها ، وتسمى هاء السَّكت ، وهاء الاستراحة ، مثل قول بعض جوارى العرب[٢٤] :

يــا أُبَــتِــى ، ويــا أُبَــهْ
حَسُــنْــتُ إلا الــرَّقَــبَــهْ
فَــزَيِّــنَــنْــهــا يــا أُبَــهْ
كَــيْــا يجىء الــخَــطَــبَــهْ
بــإبــلٍ مُــقَــرَّبَــهْ
لــلــفــحــلِ فيها قَــبْــقَــبَــهْ

وتعد الهاء فى هذه الأحوال الثلاثة وصلاً ، مثلها فى ذلك مثل الألف والواو والياء التى للإطلاق . وسبب معاملتها معاملة هذه الحروف خفاء صوتها ، وصدورها من مخرج الألف ، وصلاحيتها لإبانة حركة الحرف الذى قبلها . قال الأخفش[٢٥] : « شبهوهن بالياء والواو

(٢٢) الغر : السحب البيضاء ، جمع غراء . والغوادى : الآتية فى الغداة ، أى ما بين الفجر وشروق الشمس .

(٢٣) المشهد : المعركة .

(٢٤) الخطبة : الخاطبون . والمقربة : المكرمة . والقبقبة : الهدير . والهاء فى الأبيات الثلاثة الأولى للوقف ، وفى الثلاثة الأخيرة للتأنيث .

(٢٥) ١١ ، ١٢ ، ٧٨ .

والألف ، وإن كانت الهاء لايجرى فيها الصوت فلأنها حرف ضعيف ، خفى المخرج فأشْبَه بخفائه حروف اللين . ومع ذا إن مخرجها ومخرج الألف واحد ، وقد أجريت الألف مجراها . فبيّنوا بها حركة نون (أنا) فى الوقف ، كما بينوا حركة ميم (عَمّه) فى الوقف بالهاء . وقد بلغ من خفائها وخفتها أنهم إذا كانت هاء الإضمار التى للمذكر بعد حرف مجزوم أو ساكن (مبنى على السكون) ضموه فى الوقف ، فقالوا : اضْرِبُه ، ومِنُهْ ، ولم تَضْرِبُهْ . وقال بعضهم فكسر : ضَرَبَتِهْ ، وشَتَمَتِهْ . سمعنا ذلك من العرب فى تاء التأنيث خاصة . فهذا يدلك على خفاء الهاء وغموضها » .

(حـ) تكون الهاء الأصلية المتحرك ما قبلها روياً ، مثل قول رؤبة[٢٦] :

قالتْ أُبَيْلِى لى ، ولم أُسَبَّهِ
ما العيشُ إلا غَفْلَةُ المُدَلَّهِ

وذلك هو الجيد فيها ، غير أنها إذا اجتمعت هى وهاءات زائدة جاز ألا تكون رويًّا وتصير وصلاً ، مثل قول الراجز[٢٧] :

أعطيتُ فيها طائعاً أوكارها
حديقةً غَلْباء فى جدارها
وفرساً أنثى ، وعبداً فارِها

فجعَلَ الراء رويًّا ، واستوت الهاء الأصلية فى كره وفره مع الهاء الزائدة فى جدارها . قال المعرى[٢٨] :

« وإذا كان ما قبلها متحركاً ، وكانت من السنخ ، مثل (الشَّبَهِ) و (المشابه) فإنها تكون روياً ، كما قال رؤبة . . . وربما بُنيت الأبيات على أن تكون موصولة بهاء الإضمار ، ثم جعلت معها الهاء الأصلية وصلاً ، أو بُدِئَ بالهاء الأصلية ثم دخلت عليها هاء الإضمار ، مثل أن تُبنى القصيدة على (المكاره) و (المدَارِه) جمع مِدْره (محامٍ) . . . ثم يجاء بعد هذا بـ(ناره) و (جداره) . وليس هو بعيب إلا أنى أجعله ضعفاً فى البنية » . وعلى الرغم من ذلك قال ابن جنى : ووقوعها وصلاً كثير عنهم .

---

(٢٦) السبه : ذهاب العقل من كبر السن . والمدله : الساهى القلب الذاهب العقل من الحب والهم وغيرهما .

(٢٧) الغلباء : الكثيفة الشجر . والفاره : الحاذق .

(٢٨) شرح لزوم ما لا يلزم ١ : ٤٣ . والسنخ : الأصل .

الواو :

قسمها علماء القوافى ثلاثة أصناف :

(ا) الواو التى يجب أن تكون رويًّا لا غير ، وهى :

١ - الواو المتحركة . كقول الشاعر :

إذا ما ترعرع فينـا الغلامُ   فما إنْ يُقال له : مَنْ هُوَهْ ؟[٢٩]

٢ - الواو الأصلية المتحركة الساكن ماقبلها ، مثل دلو وعضْو . قال الراجز[٣٠] :

إنى - إذا ماخذلتْنى دَلْوِى -

سقيتُ من حوضٍ غزيرِ الصَّفْوِ

مالم يكن فى طرفٍ من شكْوِ

٣ - واو الجماعة الساكنة المفتوح ماقبلها ، مثل اخْشَوْا ، قال الراجز :

حَـدَّثنـا الـراوون فيما رَوَوْا

أن شرارَ الناسِ قومٌ عَصَوْا

وعلل الأخفش وجوب كونها هى والياء رويًّا فى هذه الحالة فقال[٣١] : « إنما منعهن أن يَكُنَّ وصلاً أنهن لسن على ماقبلهن ، فلم يشبهن المَدات » يريد عدم مجانسة الحركة السابقة عليهما لهما . ومهما يكن من شىء ، فالشعر الآتى على هذا النمط قليل . قال المعرى[٣٢] : « فإذا انفتح ماقبل الواو فى مثل (عَصَوا)و (غَزَوا) و (قَضَوا) فالجماعة يجعلونها روياً ، ولايجيزون أن تكون وصلاً . وذلك مفقود فى أشعار الفصحاء ، إنما يجىء منه الشىء النادر ، ولعله مصنوع . ولو أن قائلاً بنى شعراً على مثل (قَضَوا) لآثرت له أن يلزم الضاد ، لأن ذلك أقوى للنظم ، وإن لم يفعل فليس بأبعد من تصييرهم الألف روياً » .

٤ - الواو المشددة كمدعوّ ، قال :

وإن من شرائطِ العُلُوّ

العطفَ فى البؤسِ على العدوّ

---

(٢٩) على خلاف من بعض الناس فى صلاحية هذه الواو - التى هى جزء من ضمير - أن تكون رويا .

(٣٠) الشكو : القربة . يبدو أن ابن السراج ١٠٣ يرى أن هذا النوع جائز أن يكون رويا لا واجب .

(٣١) ٧٢ . ويذهب ابن السراج فى هذا النوع مذهبه فى سابقه . وانظر التنوخى ٧٩ .

(٣٢) شرح لزوم ما لا يلزم ١ : ٤٥ .

(ب) الواو التي يمتنع أن تكون روياً ، وهي :

١ – واو الإطلاق : والعلة في ذلك أوردها الأخفش في صدد حديثه عنها وعن الألف والياء ، قال[٣٣] : « وإنما منعهن أن يكنّ روياً أنهن ليس لهن أصول في الكلام ؛ وإنما هن مزيدات على ماقبلهن لتمام الشعر ، وإنما زادوهن من بين الحروف لأن الشعر وُضع للغناء والترنم . وأكثر ما يكون ذلك في آخر البيت . فزادوا حروفا يجرى فيها الصوت . وذلك أن الصوت لايجرى إلا في حروف المد واللين ، وهن الياء والواو الساكنتان والألف » . وتنتمى إلى هذا النوع الواو اللاحقة بالفعل المعتل المجزوم بحذف حرف علته مثل (لم يغزو) والواو اللاحقة للضمير مثل (ضربتموه) و (غلامَهُو) .

(حـ) الواو التي يجوز أن تكون روياً أو وصلاً ، وهي :

١ – الواو الساكنة الأصلية أو المنقلبة عن أصل ، المضموم ما قبلها ، مثل يغزو ويغدو ، وكونها وصلاً أكثر عند الفصحاء . قال زهير[٣٤] :

صَحا القلبُ عن سلمى ، وقد كاد لايَسْلو ... وأَقْفَر من سلمى التَّعانيقُ والثِّقْلُ(و)
وقد كنتُ من سلمى سنينَ ثمانياً ... على صِيرِ أمرٍ ما يَمرُّ وما يَحْلو

٢ – الواو المخففة من المشددة مثل عدوّ ، قال المعرى[٣٥] : « وإذا خففت الواو من (عدو) و (غُدُوّ) في القافية فلا يمتنع أن تجعل روياً ، وكونها وصلاً أكثر » .

٣ – واو الجماعة المضموم ما قبلها مثل كتبوا . ذهب أكثر العلماء إلى أنها يمتنع أن تكون روياً ويجب أن تكون وصلاً . وإنما أفسد عليهم رأيهم أبيات منسوبة إلى مروان بن الحكم تناقضه ، قال :

هل نحنُ إلا مثلُ من كان قبلَنا ... نموتُ كما ماتوا ، ونَحيا كما حَيُوا
وينقص منا كلَّ يومٍ وليلة ... ولابد أن نَلْقى من الأمر مالقُوا
نؤمل أن نَبْقَى ، وكيف بقاؤنا ؟ ... فهلاّ الأُلى كانوا مَضَوا قَبْلَنا بَقوا !
فَنُوا وهمُ يرجون مثل رجائنا ... ونحن سنفنى مرةً مثل ما فنوا
لنا ولهم يومَ القيامة موعدٌ ... سنُدعَى له يوم الحساب إذا دُعوا
ويُحبَس منا من مضى لاجتماعنا ... بموطنٍ حقٍ ثم نُجزَى إذا جُزوا

---

(٣٣) ٧٨ .

(٣٤) التعانيق والثقل : موضعان . وصير الأمر : منتهاه .

(٣٥) شرح لزوم ما لا يلزم ١ : ٤٦ .

فنهم سعيدٌ سعدةً ليس بعدها   شقاءٌ ، ومنهم بالذى قَدَّموا شقوا
عَمُوا عن هُدَى قَصدِ السبيل عَمَى الذى   رآه وقَرْنٌ قد خلا قبلهم عَمُوا

فوقفوا حيالها موقفاً متعسفاً ، وأبوا أن يعترفوا بها ، بل كادوا ينكرون صحتها . قال المعرى[٣٦] :

« وإذا كانت للإضمار فى مثل (فَعَلوا) و (قتلوا) وكان ما قبلها مضموماً . ولم تكن فى مثل (عصَوْا) و (رَمَوا) فإنها تكون وصلاً لاغير . فإن جاء غير ذلك حُسِب من عيوب الشعر التى تسمى الإكفاء والإجازة ونحو ذلك . وقد وجدتُ فى أشعار قريش شعراً منسوباً إلى مروان ابن الحكم قد جعل الواو فيه روياً ، فى مثل (دعُوا) و (لقُوا) فإن صح ذلك فليس بأبعد مما بنى على الألف ، وذلك قليل نادر .

والواو المضموم ماقبلها فى مثل (فعلوا) لا تكون إلا وصلا ، وليس على الشذوذ تعويل . ولا أعرف لأحد من أهل الفصاحة مثل أبيات مروان » .

ولم يشذ عن هذه الجماعة غير الأخفش الذى اعترف بهذا النمط من الشعر ، وعلله أيضاً ، فقال[٣٧] : « وقد تجعل ياء اضربى ، وواو اضربوا رويا ، لأنهما بُنيتا مع الكلمة ، وجاءتا لمعنى فأشبهتا الواو والياء اللتين من الأصل ، وإن لم تكونا فى قوتهما » .

وختام القول فى الواو يجب أن أقول ما قال المعرى من قبل[٣٨] : « مابنى على الواو قليل جداً لأن العرب إنما كانت تتبع أشرف الكلم فى السمع » .

الياء :

تكاد تماثل الواو فى أحكامها ، فتنقسم الأقسام الثلاثة التالية :

(ا) الياء التى يجب أن تكون روياً ، وهى :

١ – الياء المتحركة ، مهما كانت وكانت حركة الحرف الذى قبلها . قال الشاعر :

يقولون : ليلى بالعراق مريضةً   فيا ليتنى كنت الطبيب المُداويا

٢ – الياء الواقعة بعد حرف ساكن : تحركت هى أوسكنت ، مثل قول الشاعر :

أجلُّ الناسِ – إن فَخَروا – نِصاباً   وأكرمُهم – إذا اختُبِروا – سَجايا[٣٩]

---

(٣٦) المرجع نفسه ٤٣ . وانظر التنوخى ٧٩ ، والحور العين ٩٤ .

(٣٧) ٧٣ .

(٣٨) شرح لزوم ما لا يلزم ١ : ٤٦ .

(٣٩) النصاب : الأصل . والسجايا : الطبائع والأخلاق ، جمع سجية .

٣ – الياء الساكنة الواقعة بعد حرف ساكن ، مثل عَصایْ وهَوایْ .

٤ – ضمير المخاطبة المفتوح ما قبله ، مثل اخشَیْ(٤٠) .

٥ – الياء المشددة ، سواء كانت للنسب ، مثل قول سُدیف يحرض السفاح على الأمويين :

فضَعِ السيفَ ، وارفعِ السوطَ ، حتى لاترى فوق ظَهْرِها أُمويّا

أوكانت لغير النَسب ، كقول الشاعر :

تأَنَّ فى الشىء إذا رُمْتَه فتُدرِكَ الرُّشْدَ من الغىِّ

واختلف العلماء فى التشديد : فقرر الجرمى والسيرافى التزامه ، ولم ير الخليل والأخفش التزامه بل جعلاه أحسن فقط .

(ب) الياء التى يمتنع أن تكون رويا ، وهى :

١ – ياء الإطلاق : للسبب الذى منع بقية حروف الإطلاق . قال أحمد شوقى :

ريمٌ على القاع بين البان والعَلَمِ أحلَّ سفكَ دمى فى الأشهر الحُرُمِ(ى)

لمَارَنا حدثتْنى النفسُ قائلةً : ياويحَ جنبِك بالسهمِ المُصيبِ رُمى !

وتندرج تحتها الياء التى تلحق الفعل المعتل المجزوم بحذف حرف العلة عند إطلاقه مثل (لم يَرمى) ، وتلحق الضمير مثل (بِهِمى) فى (بِهِم) و (غلامِهى) فى (غلامه) .

(حـ) الياء التى يجوز أن تكون رويا أو وصلا ، وهى :

١ – الياء الأصلية أو المنقلبة عن أصل ، والمكسور ما قبلها ، مثل يرمى والقاضى ، والأحسن أن تكون وصلاً . قال الشاعر :

نروح ونغدو لحاجاتنا وحاجةُ من عاش لاتنقضِى

تموت مع المرء حاجاتهُ وتَبقَى له حاجةٌ ما بقِى

٢ – الياء الأولى من صيغة فَعيل مثل بَهِىّ وزَرِىّ . قال الراجز :

ألم تكن حلفت بالله العَلِىْ

أنّ مطاياكَ لمن خيرِ المَطِىْ

٣ – الياء المخففة من المشددة فى النسب وغيره . قال الشاعر السابقة أبياته :

أشابَ الصغير ، وأفنى الكبيـ ـر مرُّ الليالى ، وكرُّ العَشِىْ

(٤٠) يفهم من قول ابن السراج ١٠٣ أنها جائزة لا واجبة .

إذا ليلةٌ هرَّمتْ يومَها أتى بعد ذلك يومٌ فتىً
نـروح ونـغـدو لحاجـاتنا وحاجة من عاش لا تنقضى

٤ – الياء الضمير المكسور ما قبلها شأنها شأن واو الجماعة المضموم ما قبلها . ذهب أكثر العلماء إلى امتناع أن تكون روياً ، وأجازه الخليل والأخفش على قلة ، وللسبب الذى أوردته فى الواو . قال الراجز :

إنى امرؤ أحمى ذِمارَ إخونى
إذا يروْن مُنْكَراً يرومون بى

وعلى قلة هذا النوع – حكم العلماء بأن مجىء ياء المتكلم المضافة رويا فى مثل غلامى أقل منه .

وخلاصة هذه الجولة أن الحروف جميعاً تصلح أن تكون روياً ، وأن أكثرها يجب عدها كذلك إلا حروفاً معينة حرمتها ظروف معينة من هذه الصلاحية . ونتبين فيها قسمين :

قسماً يمتنع أن يكون روياً ألبتة ، ويتكون من :

– ألف الإطلاق ، والمبينة للحركة ، والمبدلة عن التنوين وعن نون التوكيد الخفيفة .

– الهمزة المبدلة من ألف السكت .

– التنوين بأنواعه المختلفة ، ونون التوكيد الخفيفة .

– هاء السكت ، وهاء الضمير المتحرك ما قبلها ، والمنقلبة عن تاء التأنيث .

– واو الإطلاق ، واللاحقة بالضمير .

– ياء الإطلاق ، واللاحقة بالضمير .

وقسماً يجوز أن يكون روياً وألا يكون ، ويتكون من :

– الألف الأصلية ، والمزيدة للإلحاق أو التأنيث ، وضمير المثنى ، واللاحقة بالضمير ، على خلافٍ فى الأخيرتين .

– تاء التأنيث المنطوقة تاء لاهاء عند بعض الناس .

– كاف الخطاب عند بعض الناس .

– الميم الواقعة بعد هاء الضمير وكافه .

– الهاء الأصلية المتحرك ماقبلها .

– الواو الأصلية الساكنة المضموم ما قبلها ، والمخففة من المشددة ، وعند بعض الناس الضمير المضموم ماقبلها .

– الياء الأصلية الساكنة المكسور ما قبلها ، والمخففة من المشددة وياء فعيل الأولى ، وعند بعض الناس الضمير المكسور ما قبلها .

وإذا كان الحرف من هذا القسم الأخير وصلاً وجب التزام الحرف الذى قبله ليكون روياً . فإذا لم يلتزم وجب العدول عن عد هذا الحرف وصلاً ، وتعين عده روياً . كذلك يجب أن يعد الحرف منها وصلاً إذا ما اجتمع هو فى قوافى بقية الأبيات ومالا يصلح أن يكون روياً : كالأبيات الرائية الثلاثة التى أوردتها فى الحديث عن الهاء ؛ فإن الهاء من (كارها) و (فارها) أصلية ، فتصلح أن تكون روياً أو وصلاً ، غير أن الهاء من (جدارها) ضمير تحرك ما قبله فلاتصلح أن تكون روياً ، ويجب أن تكون وصلاً ، ويؤدى ذلك إلى وجوب أن تكون الهاء وصلاً فى كل الأبيات .

وحاول التنوخى أن يكفل أسباب السلامة والاطمئنان للروى ، فأتى بحكمه المطلق[٤١] : « الأحسن فى كل ما وقع فيه اختلاف أن يجعل وصلاً » . وربما كان متأثراً فى ذلك بأستاذه أبى العلاء المعرى[٤٢] الذى رفض كل ما خالف القواعد العامة التى قررها العروضيون ، وعدّه شاذاً .

وأرجع الدكتور إبراهيم أنيس[٤٣] الخلاف فى مجىء هذه الحروف روياً إلى « أنها جميعاً قد تقع لواحق للكلمات ، ولا تكون منها أصلاً من أصول الكلمة . وأساس الروى والشعور بموسيقاه مبنى على كونه جزءاً من بنية الكلمة . فاللواحق – وإن اتصلت بالكلمات – نشعر بانفصالها عنها واستقلالها » .

وعلى الرغم من صلاحية الصالح من هذه الحروف أن يكون روياً لم تأت فى الشعر على قدر واحد ، بل كان منها الكثير الشيوع والمتوسطة والنادرة ، على تفاوت بينها تبعاً للبيئة التى نظم الشعر فيها ، والعصر الذى أنتجه ، والشاعر الذى أبدعه ، بل والجمهور الذى خاطبه الشاعر .

وقد فطن المعرى إلى شىء من ذلك ، فأصدر أحكامه التى أوردتها على الألف والواو والياء ، إلى جانب ما أصدر على استخدام بعض كبار الشعراء لعدد من الحروف الصحاح . قال[٤٤] :

---

(٤١) ٨١ . (٤٢) شرح لزوم ما لا يلزم ١ : ٧

(٤٣) موسيقى الشعر ٢٥٥ .

(٤٤) شرح لزوم ما لا يلزم ١ : ٣٩ . تحتوى الطبعة الحديثة من ديوان امرئ القيس على أبيات طائية له ٣٥٧ . ومن ديوان البحترى على أبيات ثائية (٣٩٣ – ٦) وخائية (٤٨٥ – ٨) وغينية (١٣٤٣ – ٥) .

« فأما المتقدمون فقلما ينتظمون بالروى حروف المعجم ؛ لأن ماروى من شعر امرئ القيس لا نعلم فيه شيئاً على الطاء والظاء ، ولا الشين ولا الخاء ، ونحو ذلك من حروف المعجم . وكذلك ديوان النابغة ليس فيه روى بنى على الصاد ولا الضاد ولا الطاء ، ولا كثير من نظائرهن . وهذا شيء ليس بخفى . . وهذا أبو عبادة (البحترى) ، وله شعر جَمّ ، ولا أعلم - فيما روى له - شيئاً على الخاء ولا الغين ولا الثاء ، إلا أن يكون شاذاً لم يثبت فى أكثر النسخ .

وإذا اتفق لهم أن يجيئوا بالحرف فقلّما يستوعبون مجيئه على كل الحركات . وإن استعملوه فى حال الحركة جاز أن يُلغوه من حال الإسكان . مثال ذلك أن أبا الطيب (المتنبى) استعمل الهمزة المضمومة والمكسورة ، ولم يستعمل المفتوحة ولا الساكنة ، واستعمل السين المكسورة دون المفتوحة والمضمومة والساكنة ، وكذلك جرى أمر الشعراء المتقدمين والمحدثين » .

وإذ كان اهتمام المعرى بالقوافى أعظم من اهتمام غيره بها بسبب ما التزمه فيها خرج من تجاربه فيها بتصنيف يقسم الروى ثلاثة أنواع[٤٥] :

١ - القوافى الذُّلل : وهى التى كثر دورانها على الألسن قديماً وحديثاً .

٢ - القوافى النُّفُر : وهى التى قلّ استعمالها عن سابقتها ، كالجيم والزاى .

٣ - القوافى الحوش : وهى المهجورة التى تكاد لا تستعمل .

والأمر الذى يؤسف له أن أبا العلاء لم يفرق حروف الهجاء على هذه الأقسام الثلاثة التى أتى بها ، ولكن ما فاته قام به الدكتور عبد الله الطيب[٤٦] فى العصر الحديث ؛ فقد تمسك بتصنيف المعرى ، ثم وزع عليه الحروف على النحو التالى :

القوافى الذلل : ء ب ت ج ح د ر س ع ف ق ك ل م ن يا .

القوافى النفر : ز ص ض ط ه و .

القوافى الحوش : ث خ ذ ش ظ غ .

ولم يكتف الدكتور الطيب بهذا التوزيع المجرد ؛ لأنه شعر أن الحروف التى وضعها فى الصنف الواحد تتفاوت فيما بينها فى السهولة والشيوع ومجيء القصائد أو المقطوعات الجياد فيها ، وأن هناك عوامل خارجية تتاح للحرف فتمنحه سهولة أو صعوبة أكثر مما له . وتتمثل هذه العوامل فى حركة الروى ، واتصالها بحرف آخر ، ونوع القافية التى يرد فيها ، ووزن القصيدة التى يقفيها :

---

(٤٥) المرجع السابق ٤٩ .

(٤٦) المرشد ١ : ٤٤ - ٦٥ .

فالنون أسهل القوافى الذلل ؛ لما يعتريها من حالات الإسناد والجمع والتثنية ، ولما يقع فيها من الصفات والجموع على وزن فعلان .

والميم واللام أحلاها ، لسهولة مخرجيهما ، وكثرة أصولهما فى الكلام من غير إسراف . يليهما الباء والراء والدال .

والعين فيها شىء من العسر .

والقاف يتحاماها الشعراء .

والفاء صعبة جداً . وربما كانت أصعب من القاف .

والسين أصولها فى المعاجم أقل عدداً من الفاء أو القاف .

والحاء دون الجيم فى العسر .

والجيم حرف خداع . ظاهره فيه الرحمة . وباطنه من قِبله العذاب .

والهمزة قريبة من الذلل ، لكثرة ماورد فيها من الكلمات ذوات الألف الممدودة للتأنيث والإلحاق ، زيادة على اللواتى فيهن الهمزة الأصلية ، ومع هذا فهى ليست من الذلل حقاً . والشعراء يتنكبون طريقها ؛ لأن مخرجها فيه قبح .

والضاد فى القوافى النفر أيسر من الصاد قليلاً .

والهاء الأصلية عسرة للغاية ، وثقيلة غاية الثقل .

هذا ماوصل إليه عندما نظر إلى القوافى فى ذاتها . فلما أضاف إلى اعتباره حركاتها ، قال : التاء المكسورة قريبة من النون فى السهولة ، فى قافية المتواتر بشرط تقديم ألف مد عليها ، ثم فى قافية المتدارك بدون شرط .

الكاف المضمومة أعسر ماتكون . أما المفتوحة والمكسورة فأيسر لإمكان استعمال الضمائر .

الحروف المشددة كلها عسرة ولا سيما إن حافظ الشاعر على تشديد الروى فى القصيدة كلها ، بل الحروف الذلل أنفسها يصعب بعضها إذا شدد كاللام والنون .

ومثال الحروف التى تغير من طبيعة الروى إذا ما اتصلت به : ألف الإطلاق التى اتصلت بالياء فأكثرت منها جداً ، وخاصة فى بحر الطويل ، وأكثر اعتماد الشعراء فيها على ياء المتكلم وجموع المنقوص المكسرة .

وأضيف إلى ما قال فى التاء ما قال فى قافية المترادف : إنها من أعسر القوافى ، وخاصة إذا كان الساكنان صحيحين أوكان الحرف الأول منهما واواً أو ياء ساكنة مفتوحاً ما قبلها ؛ وإن قافية المتواتر أحسن حظاً من الجياد فى حرف التاء .

أما الأوزان فقد مر علينا تعرضه لها فى (يا) ويمكن أن نضيف إليه قوله :

إن القافية الساكنة (المقيدة) التى لم يسبقها حرف مد غير كثيرة ، وفيها عسر شديد فى البحور الطوال إلا الرمل والمتقارب لخفتهما ؛ وأقواله الأخرى التى استمدها من إعجابه ببعض القصائد مثل القول بأن الجيم أكثر ما استعملت عند القدماء فى الوافر والطويل والرجز . والسين أكثر استعمالها فى الخفيف والمنسرح والسريع ثم البسيط .

وحذر من القوافى الذلل وخاصة النون المخففة والياء المتصلة بألف الإطلاق ؛ لما تتميز به من سهولة يتبعها الإسهاب والثرثرة والإسفاف ؛ واحتفى بالصعوبة المتمثلة فى الكاف المضمومة ؛ لأن الإجادة فى مثلها تدل على فحولة متأصلة ، ولكنه لم يذهب بالصعوبة إلى المنتهى ؛ فقد رفض القوافى الحوش ؛ لأنها جميعاً لم يأت منها إلا الغث ، وما دخلت الخاء منها شعراً إلا أفسدته .

وأخيراً أتى بمجموعة من الأحكام القائمة على ذوقه الشخصى ، تقول : إن روائع الميم واللام كثيرة ، والقصائد الجياد من العين والفاء والسين كثيرة ، ومن القاف والتاء المكسورة والياء المنصوبة المطلقة قليلة ؛ وإن جياد الحاء أكثر من جياد الميم ، وإن متخيرات الجيم قليلة جداً ؛ وإن مقطوعات القاف الجيدة أكثر من طوالها الجيدة ؛ وإن مقطوعات الفاء والخاء أحسن من مطولاتهما على وجه الإجمال وأجود وأحق بالاختيار .

وإذا كان الدكتور الطيب اتجه اتجاهاً متأثراً بنوازعه الشخصية وذوقه الخاص كثيراً ، فإن الدكتور « إبراهيم أنيس »(٤٧) أقام أحكامه على الإحصاء المجرد أوكاد ، فقسم الحروف فى مجيئها روياً أربعة أقسام :

١ – الكثيرة الشيوع – وإن اختلفت نسبة شيوعها فى أشعار الشعراء – وهى : ر ل م ن ب د .

٢ – المتوسطة ، وهى : ت س ق ك ء ع ح ف ى ج .

٣ – القليلة ، وهى : ض ط هـ .

٤ – النادرة ، وهى : ذ ث غ خ ش ص ز ظ و .

ووفق كثيراً حين حاول أن يعلل هذه الظاهرة ، فقال : « ولا تُعزى كثرة الشيوع أو قلتها إلى ثقل فى الأصوات أو خفة بقدر ما تعزى إلى نسبة ورودها فى أواخر كلمات اللغة : فالدال مثلاً تجىء فى أواخر كلمات اللغة العربية بكثرة ، ولكن شيوعها فى اللغة عامة ليس بالكثير ، بل

(٤٧) موسيقى الشعر ٢٤٧ – ٨ .

ربما قل عن العين والفاء . ومع هذا فمجيء الدال روياً يزيد كثيراً على مجيء كل من العين والفاء . وليست تتطلب الزاى جهداً عضلياً يبرر ندرة ورودها روياً » .

وقد عرضت تصنيف الدكتور إبراهيم أنيس على الدراسة الإحصائية لجذور مفردات اللغة العربية ، التى قام بها الدكتور على حلمى موسى فى الحاسب الإلكترونى ، فوجدتها تتفق معه اتفاقاً عاماً ، وتختلف فى بعض الأجزاء .

فالترتيب الذى خرج به لشيوعها فى الموضع الأخير من الكلمة كما يلى مع استبعاد حروف اللين .

الراء	٤٩٤	الهمزة	١٨٥
الميم	٤٨٩	الزاى	١٦٥
اللام	٤٦٢	الكاف	١٤٠
الباء	٣٤٤	التاء	١٣٤
النون	٣٤٤	الصاد	١٣٣
الدال	٢٨٨	الشين	١٢٧
السين	٢٨٣	الثاء	١٢٢
العين	٢٨٣	الخاء	١٠٩
الفاء	٢٧٩	الهاء	٩٨
الطاء	٢٦٨	الضاد	٨٧
القاف	٢٦٨	الغين	٧٢
الجيم	٢١١	الذال	٥٩
الحاء	١٩٤	الظاء	٥٠

وإذن فالحروف الكثيرة الشيوع فى اللغة فى الموضع الأخير من جذورها يمكن أن نقول : إنها الراء والميم واللام والباء والنون ؛ والمتوسطة الشيوع هى : الدال والسين والعين والفاء والطاء والقاف والجيم ؛ والقليلة : الحاء والهمزة والزاى والكاف والتاء والصاد والشين والثاء . والنادرة : الخاء والهاء والضاد والغين والذال والظاء .

وعلى الرغم من ذلك يجب أن أعد هذا الترتيب والتصنيف نظريين ؛ لأن الدراسة الإلكترونية قامت على مفردات معجم صحاح الجوهرى ؛ وهو من المعاجم المتوسطة التى قد

تعطى المعاجم الكبيرة كلسان العرب وتاج العروس صورة مغايرة لصورتها . أضيف إلى ذلك أن ما يلحق هذه الجذور من زوائد للتأنيث كتاء فاطمة وفاطمات وألف حبلى ، والوصف كألف ونون غضبان ، والتثنية والجمع كالألف والواو والياء مع النون فى (الولدان والولدين والمؤمنون) ومن ضمائر مثل (تجتهدان وتجتهدين وتجتهدون) ورآهما ورآهم ، وأمثالهـا لم يدخل فى حصر الحاسب الإلكترونى ، ولكنه يدخل حتماً فى اعتبار الباحث عن الروى .

مواضع الروى

وللروى ثلاثة مواضع فى البيت :

١ – فإذا كان الشعر مختوماً بأحد الحروف التى لم يختلف فى صلاحيتها للروى ، أو لم تخضع صلاحيتها لشروط معينة . أو كان مقيداً – كان الروى آخر حرف فى البيت ، مثل الزاى فى قول الشاعر :

نَهْنِهْ دمـوعَك إنّ من يبكى من الحَدثانِ عاجِزْ(٤٨)

٢ – وإذا كان مختوماً بأحد هذه الحروف ، وفقد صلاحيته للروى – كان الروى الحرف قبل الأخير ، مثل الباء فى قول أبى العلاء المعرى :

وما زالت الأيامُ وهْى غوافلٌ تُسَدِّدُ سهماً للمنية صائبا

٣ – وإذا كان مختوماً بألف قبلها هاء لاتصلح للروى – كان الروى الحرف الذى قبل الهاء ، مثل الباء فى قول الشاعر :

فى ليلةٍ لا ترى بها أحداً يَحْكِى علينا إلا كواكبها

أقسام الروى وفق حركته

ينقسم الروى – تبعاً لحركته أو سكونه – قسمين :

١ – الروى المقيد : وهو الساكن ، سمى بذلك لتقييده عن انطلاق الصوت به ، مثل قول الشاعر :

ماهاج حَسّانَ رسومُ المُقامْ ومَظْعَنُ الحىِّ ، ومَبْنى الخيامْ(٤٩)

---

(٤٨) نهنه : كف . والحدثان : أحداث الدهر ومصائبه .

(٤٩) الرسوم : الأطلال وما بقى من خرائب المنازل . والمظعن : الرحيل .

وينقسم بدوره إلى ضربين :

(ا) المقيد الذى يتم به وزنه ، مثل قول رؤبة :

وقاتمِ الأعماقِ خاوى المخترقْ

فإن وزنه متفعلن مستفعلن مستفعلن . فإن زدت فيه حركة كانت فضلاً على البيت .

(ب) المقيد الممدود عما هو أقصر منه ، مثل قول أحمد شوقى :

سنونَ تُعاد ، ودهرٌ يُعيدْ   لعمرك مافى الليالى جديدْ

فإن وزن شطره الأخير فعولُ فعولن فعولن فعولْ بمد تفعيلته الأخيرة التى أصلها فعلْ .

وأجاز العلماء فى القوافى المقيدة أن تختلف فى الإعراب والتخفيف والتشديد ، مثل قول امرئ القيس :

أغادِى الصَّبوحَ عند هرٍّ وفرْتَنَى   وليداً ، وهل أفْنَى شبابى غيرُ هِرّْ(٥٠)

أصلها هرٍّ بالتشديد والجر . ثم قال فى القصيدة نفسها :

إذا ذقتُ فاها قلتُ : طعمُ مُدامةٍ   معتقةٍ مما يجىء بها التُّجُرْ(٥١)

فأتى بالروى مخففا وأصله الرفع . ثم قال :

سماحةَ ذا ، وبرّ ذا ، ووفاء ذا   ونائل ذا ، إذا صحا وإذا سَكِرْ

فأتى به مخففاً عن أصل مفتوح .

والروى المقيد قليل الشيوع ، وهو فى شعر الجاهليين أقل منه فى شعر العباسيين ، لأن الغناء فى العصر العباسى التأم هو والروى المقيد(٥٢) .

٢ - الروى المطلق ، وهو المتحرك الموصول ، سمى بذلك لإطلاق الصوت به . وهو الكثير الشائع فى الشعر العربى .

ومن الشعر ما يجوز فيه التقييد والإطلاق ، وسبب ذلك أن فى وزنه تفعيلات طويلة ومتوسطة وقصيرة . والبحور التى يتفق فيها ذلك هى :

١ - المتقارب : لأنه فيه فعولُنْ وفعلْ ، وبينهما فعولْ . قال أمية بن أبى عائذ الهذلى :

ألا يالقومٍ لطيف الخيا   ل أرَّق من نازحٍ ذى دلالْ(٥٣)

---

(٥٠) أغادى : أبكر . والصبوح : شراب الصباح . وهر وفرتنى : اسم امرأتين .

(٥١) المدام : الخمر . والمعتقة : القديمة . والتجر : التجار .

(٥٢) إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر ٢٦٠ .

(٥٣) النازح : البعيد .

يجوز أن تسكن اللام فيكون وزنه فعولْ ، وأن تحرك بالكسر فيكون وزنه فعولن .

٢ – الرمل : لأنه فيه فاعلاتُنْ وفاعلنْ ، وفاعلانْ بينهما ، قال زيد الخيل :

يابني الصَّيداء ، رُدّوا فرسي إنما يُفْعَل هـذا بالذليلْ

إذا أسكنت اللام كان وزنه فاعلانْ ، وإذا كسرت كان وزنه فاعلاتن . وكلاهما جائز .

٣ – الكامل : لأنه فيه متفاعلاتن (يسمى المُرَفّل) ومتفاعلن ، وبينهما متفاعلانْ ، قالت سبيعة بنت الأحب :

أبُنَيَّ لا تظـلـم بمكـ ـكةَ لا الصغيرَ ولا الكبيرْ

يجوز تسكين الراء ويكون وزنه متفاعلان وفتحها ويكون الوزن متفاعلاتن .

٤ – الطويل : وقد اختلف العلماء فيه ، فرفض الخليل أن يجيز فيه التقييد والإطلاق . وأباحه الأخفش إذا كان آخره مفاعيلن ، لأنه إذا قيد جاء على مفاعيلْ ، وهي بين مفاعيلن وفعولن ، كقول الشاعر :

كأن عَتيقاً من مهارة تَغْلبٍ بأيدى الرجالِ الدافنينَ ابنَ عتّابْ

وقد فرّ حِصنٌ هارباً ، وابنُ عامرٍ ومن كان يرجو أن يئوب فما آب

ويدعى ابن السراج[٥٤] أن الأخفش اشترط لهذا الجواز تماثل الشطرين فى التفعيلات . ثم يرد عليه بأن ذلك يراعى فى التصريع فقط . ولم أجد هذا الشرط فى كتاب الأخفش[٥٥] . ويزعم التنوخى[٥٦] أن الأخفش أجاز هذا التقييد ليبرئ امرأ القيس من الإقواء الذى يعيب قوله :

أحنظلَ : لو أحسنتمُ ووفيتمُ لأثنيت خيراً صادقاً ولأَرضانْ

ثيابُ بنى عوفٍ طَهارَى نَقيةٌ وأوجُههم بيضُ المشاهد غُرّانْ[٥٧]

فلو أُطلق البيتان لصار الأول مكسوراً (ولأرضانى) والثانى مضموماً (غرانُ) . ولكن الأخفش[٥٨] فى كتابه يروى هذا التقييد عمن سمع العرب .

* * *

واتفق شعراء العرب فى آخر مراحل تطورهم الفنى على توحيد حرف الروى وحركته ، ولكنهم لم يصلوا إلى هذا الاتفاق فى يسر وسرعة ، بل تخبطوا آماداً طويلة بين الحروف المتقاربة

---

(٥٤) ١٠٢ .
(٥٥) ٩٢ .
(٥٦) ١٠٩ .
(٥٧) الغران : البيض ، جمع الأغر .
(٥٨) ٩٢ .

الجرس والمتباعدة ، فارتكبوا ماسماه العروضيون بعد بالإكفاء والإصراف ؛ كما تخبطوا بين الحركات المختلفة ، فوقعوا فيما سمى بالإقواء . . إلى أن تمت لهم السيطرة على لغتهم ، ورهافة الحس الموسيقى ، فتخلصوا من كل ما شاب شعرهم .

الوصل

الوصل الحرف الذى يلى الروى المتحرك ، سمى بذلك لأنه وصل حركة الروى : أى أشبعها ، أو لأنه موصول به . والسبب فى الوصل كون آخر الوزن مبنياً على السكون لانقطاع الوزن عنده ، وكونه تمام البيت الذى يسكّن عنده(٥٩) . ولما كان الروى الساكن يتعذر مد الصوت بعده استحال وصله ، والوصل حرف غير ضرورى فى البيت . ولكنه إن وجد لزم فى القصيدة كلها .

واتفق علماء القوافى على أربعة حروف ترد وصلاً بدون منازع ، وهى :

١ - حروف المد الثلاثة : الألف ، والواو الساكنة المضموم ماقبلها ، والياء الساكنة المكسور ما قبلها ، ووصلوا بها لأن الصوت يجرى بها أكثر مما يجرى بغيرها ، ولأنها زوائد تتبع ماقبلها . فأتبعوا المضموم واوا ؛ لأن الضم والواو جنس واحد ؛ والمكسور ياء ؛ لأن الكسر والياء جنس واحد ؛ أما الألف فلا تسبقها إلا الفتحة دائماً(٦٠) .

ولا فرق بين الحرف الأصلى أو الزائد لدلالة جديدة أو لغرض ما فى هذه الصلاحية ، فتكون الألف الوصل أصلية ، كقول الشاعر :

بما بجفنيكِ من سِحْرٍ صِلِى دَنِفاً   يَهْوَى الحياةَ ، وأما إنْ صَددتِ فَلاَ(٦١)

وتكون للإطلاق ، كقول جرير :

أقلّى اللومَ عاذلَ والعتابَا   وقولى - إنْ أصبتُ : لقد أصابا(٦٢)

وتكون ضمير مثنى ، كما فى الشطر الأول من قول الخنساء :

أعينىّ جودا ولا تجمُدا   ألا تبكيان لصخر الندى ؟

---

(٥٩) ابن كيسان ٤٨ .

(٦٠) الأخفش ١٢ . التنوخى ٤٤ ، ٩١ ؛ ١١٢ .

(٦١) الدنف : المريض .

(٦٢) ومثلها لام الفعل المعتل الآخر بالألف المجزوم ، فعلامة جزمه حذف ألفه الأصلية ، والألف الموجودة للإطلاق .

وتكون الواو أصلية ، كقول الشاعر :

نصحتُك علماً بالهوى ، والذى أرى   مخالفتى فاخترْ لنفسك مايحْلُو

وللإطلاق ، مثل قول جرير :

متى كان الخيامِ بذى طُلوحٍ   سُقيتِ الغيثَ أيتها الخيامْ (و) (٦٣)

وضمير الجماعة ، مثل قول الشاعر :

تَمَسَّكْ بأذيالِ الهوى ، واخلع الحيا   وخلِّ سبيلَ الناسكين وإنْ جَلُّوا

وتكون الياء أصلية ، كقول الشاعر :

أسيلةُ مَجْرَى الدمعِ ، أما وشاحُها   فيَجرِى ، وأما الحِجْلُ منها فما يجرى (٦٤)

ومثلها المخففة من الهمزة ، كقول المتنبى :

كلما رُمْتَ لونَه مَنَع النا   ظرَ مَوْجٌ كأنه منك هازِى

أى هازئ . وأنكرها ابن جنى ، ولكن المعرى أبطل إنكاره (٦٥) .

وتكون للإطلاق ، كقول امرئ القيس :

ولو أننى أسعى لأدْنَى معيشةٍ   كَفانى - ولم أطلبْ - قليلٌ من المالِ(ى)

وضمير متكلم ، كقوله أيضاً :

ففاضت دموعُ العين منى صبابةً   على النحرِ حتى بَلّ دمِعىَ مِحْمَلى (٦٦)

ويتضح مماسبق أن ألف الوصل تثبت فى البيت لفظاً وخطاً ، وأن الواو والياء تثبتان فى اللفظ ولا تكتبان .

ولايجوز أن ينوب أحد هذه الحروف الثلاثة مناب الآخر فى الوصل ؛ لأنها إشباع لحركة الروى التى لا يجوز أن يخالف بعضها بعضاً ، وخاصة أنها فى آخر البيت حيث يبرز أدنى اختلاف أكثر من بروزه فى المواضع الأخرى (٦٧) .

٢ - الهاء : اتخذوا منها وصلاً ؛ لأنها شابهت حروف المد فى : خفاء صوتها ، وكون

---

(٦٣) ذو طلوح : موضع . ومثلها لام الفعل المعتل الآخر بالواو عند جزمه . فعلامته حذف واوه الأصلية . أما الموجودة فواو الإطلاق .

(٦٤) الحجل : الخلخال . يريد أن خصرها دقيق ، وساقها ممتلئة .

(٦٥) التنوخى ٩٢ - ٩٤ .

(٦٦) المحمل : حمالة السيف . ومثلها لام المعتل الآخر بالياء المجزوم ، فعلامة جزمه حذف الياء الأصلية ، أما الموجودة فللإطلاق .

(٦٧) الأخفش ١٣ . خصائص ابن جنى ١ : ٨٤ .

مخرجها من مخرج الألف ، وتبين بها حركة ماقبلها فى مثل عَلَيَّهْ ، وارْمِهْ ، واغْزُهْ ، وعَمَّه . أى علىَّ ، وارمِ ، واغزُ ، وعَمَّ ؛ كما تبين الألف حركة النون فى الضمير أنا . ويتم هذا عند الوقوف عليها . أما إذا واصلتَ الكلام فتحذف الهاء أو الواو . كذلك جاءت الهاء خلفاً عن الألف فى بعض الكلمات ، مثل أَرَقتُ الماء وهَرَقْته بمعنى واحد ، وأبازيد وهيا زيد فى النداء . وهُنا وهُنَه فى الدلالة على المكان القريب(٦٨) .

وتماثل الهاء حروف المد فى مجيئها أصلية : مثل البيتين الأول والثالث من قول الراجز :

أعطيتُ فيها طائعاً أوكارها
حديقة غلباء فى جدارها
وفرساً أنثى وعبداً فارها

أو هاء سكت لإبانة الحركة مثل قول الشاعر :

بالفاضلينَ أولى النُّهَى فى كلِّ أمرِكَ فاقْتَدِهْ(٦٩)

أو هاء تأنيث ، مثل قول الشاعر :

ثلاثةٌ ليس لها رابعٌ الماء والبستان والخمرَهْ

أو هاء ضمير ، مثل قول ذى الرمة :

وقفتُ على ربعٍ لميَّة ناقتى فما زلتُ أبكى حوله وأُخاطِبُهْ

واتفقت الهاء مع حروف المد فى مجيئها ساكنة مثل الأمثلة الماضية ، ثم خالفتها فى مجيئها متحركة أيضاً . وتكون متحركة بفتحة ، مثل قول الشاعر :

فى ليلة لا نرى بها أحداً يحكى علينا إلا كواكبُها

أوكسرة مثل قول إحدى نساء العرب :

يارِبِّ : مَن عادَى أبى فعادِهِ
وارمِ بسهمَيْنِ على فؤادِهِ
واجعل حِمام نفسه فى زادِهِ

أو ضمة مثل قول الشاعر :

يتمنى المرءُ فى الصيف الشتا فإذا جاء الشتا أَنكرهُ

هذه هى الحروف التى اتفق العلماء على مجيئها وصلاً ، أضيف إليها تاء التأنيث ، وكاف

---

(٦٨) الأخفش ١١ . التنوخى ١١٢ . العقد الفريد ٥ : ٤٩٧ .

(٦٩) النهى : العقول . جمع نهية . واقتده : أصلها اقتد . وزيدت الهاء للسكت .

الخطاب ، والميم المتصلة بالضمائر . تلك الحروف التى اختلف العلماء فيها ، وتَتَبَّعت أقوالهم فى حديثى عن الروى تتبعاً يغنى عن العودة إليها هنا . وأضيف إليها أيضاً تنوين حرف الإطلاق . ونون التوكيد الخفيفة . والهمزة الساكنة المبدلة من ألف الوقف . تلك الحروف التى أبى العلماء أن يعدوها روياً ولا وصلاً – كما ذكرت فى الحديث عن الروى – وأهملوا تسميتها . لندرتها فيما يظن(٧٠) .

وقد أدت الحروف التى يتنازعها الروى والوصل إلى أخطاء عدة . وقع فيها العلماء . والأئمة الذين لايجيدون العروض . وقد أراد بعض علماء القوافى التيسير والاحتياط فأطلق الحكم قائلاً : « الأحسن فى كل ما وقع فيه خلاف أن يجعل وصلاً » .

الخـروج

الخروج حرف المد الذى يلى هاء الوصل المتحركة نتيجة إشباع حركتها . سمى بذلك لأنه يُخرَج به من البيت ، أو لبروزه وتجاوزه الوصل . فإذا كانت الهاء مفتوحة كان خروجها ألفاً . كقول الشاعر :

ألاَ هَزِئت بنا قُرَشِيْـ ـيـةٌ يهتـزُّ موكبهَـا

الباء الروى ، والهاء وصل ، والألف خروج . وإذا كانت الهاء مكسورة كان الخروج ياء . كقول الشاعر :

وإنْ بابُ أمرٍ عليك الْتَوى فشاوِرْ لبيبًا ولا تَعْصِهِ (ى)

الصاد روى ، والهاء صلة ، والياء خروج ، ولاتثبت فى الخط . وإذا كانت الهاء مضمومة كان الخروج واواً ، كقول الشاعر :

فيالائمى : دَعْنى أُغالى بقيمتى فقيمةُ كلِّ الناسِ مايُحسنونهُ (و)

النون روى ، والهاء صلة ، والواو خروج ، ولاتثبت فى الخط .

والخروج من الحروف غير الضرورية فى القافية ، غير أنه إذا ورد فى بيت لزم بعينه فى سائر القصيدة . ولاينوب أحد حروف المد عن الآخر فى الخروج ؛ لأنه الصوت الأخير فى القافية ويجب أن يماثل كل التماثل فى جميع الأبيات : فالاختلاف فيه أقبح من الاختلاف فى حركة الروى (الإقواء) .

---

(٧٠) الإرشاد الشافى ١٣٥ .

ويقرب من الخروج ما حكاه الأخفش[٧١] عن بعض العرب قال : إنهم إذا أنشدوا شعراً آخره هاء الضمير المذكر الساكنة حركوها وأشبعوا صوتها . وإن أخرجها ذلك عن الوزن . وراعوا فى تحريكها الحرف الذى قبلها . فإذا كان مضموماً ضموها وأشبعوها حتى يتولد عنها واو ، كقول الراجز :

لما رأيتُ الدهرَ جَمًّا خَبَلُهْ (و)[٧٢]

والأصل الذى يلائم الوزنَ خَبَلُهْ . وإذا كان ماقبلها مكسوراً كسروها وأشبعوها حتى يتولد عنها ياء . مثل قول الراجز :

رسم دارٍ وقفتُ فى طَلَلِهِ (ى)[٧٣]

والأصل طَلَلهْ . ولكن الأخفش لم يسم هذا الصنيع وصلاً . وإنما سمى الحركة التى تأتى على الهاء الساكنة التعدى ؛ لأنها تخرج البيت عن اعتدال وزنه . وسمى الحرف المتولد عنها المتعدى ، وعلل ذلك بأن الأصل فى هذه الهاء التحريك . فأجراها العرب على ماعتادوه . ولم يأبهوا للزيادة الحادثة فى الوزن الشعرى ؛ لأنها غير معتدّ بها . ولايجتمع التعدى والغلو (تنوين الروى المقيد) فى قافية أبداً .

الردف

الردف أحد حروف العلة يسبق الروى دون حاجز بينهما . سمى بذلك لوقوعه خلف الروى كالردف خلف راكب الدابة ؛ تبعاً للخليل الذى ينظر إلى القافية من آخرها إلى أولها . قال التبريزى[٧٤] : « وإنما سمى ردفاً لأنه ملحق فى التزامه . وتحمل مراعاته بالروى ، فجرى مجرى الردف للراكب لأنه يليه وملحق به » . وقال الدمنهورى[٧٥] : « وهو أيضا بمعنى اسم المفعول أى المردوف به الروى .. ويحتمل أنه مصدر بمعنى اسم الفاعل ، وهو ما أشار إليه بعضهم كالشيخ الصبان فى شرحه على منظومته حيث قال فيه : سمى ردفاً لأنه خلف الروى .. لأنه — وإن سبق الروى نطقاً — مؤخر عنه رتبة ؛ لأنه دونه فى اللزوم » .

---

(٧١) ١٢ ، ٣٤ - ٣٦ . ابن السراج ١٠٥ . كافى التبريزى ١٥٩ .

(٧٢) الجم : الكثير .

(٧٣) الأطلال : بقايا الدور المهدمة .

(٧٤) الكافى ١٥٤ .

(٧٥) الإرشاد ١٤٨ .

ويأتى الردف ألفاً فيجب أن تلتزم بعينها فى القصيدة كلها ؛ لأنها أوضح حروف المد صوتاً[٧٦] . قال جرير :

إذا غضبتْ عليك بنو تميمٍ وجدتَ الناسَ كلهمُ غِضَابا

ويأتى واواً مضموماً ماقبلها ، كقول الشاعر :

لو حَبا اللهُ خَلْقَه بالتساوى لرأينا الثمار فى كل عُودِ[٧٧] !

أو مفتوحاً ماقبلها : كقول الراجز :

مالك لاتَنبحُ ياكلبَ الدَّوْمْ
بعد هدوءِ الحىِّ أَصوات القَوْمْ ؟
قد كنت نبّاحاً ، فما لك اليَوْمْ ؟

ويأتى ياء مكسوراً ماقبلها : كقول عبيد بن الأبرص :

من يسألِ الناسَ يحرموهُ وسائلُ اللهِ لا يَخِيبُ

أو ياء مفتوحاً ماقبلها كقول الراجز :

يمنعُها شيخٌ بخديه الشَّيْبْ
لايحذر الرَّيْبَ إذا خِيفَ الرَّيْبْ[٧٨]

وانفرد التنوخى[٧٩] بتسمية الردف الواوى أو اليائى المفتوح ماقبله الجزم المنبسط ، والثوانى ؛ والردف الآخر منهما بالجزم المرسل .

وروى أبو بكر الخزاز العروضى أن سيبويه لايجيز مجىء الردف واواً أو ياء بعد حرف مفتوح[٨٠] ، ولكن الشعر العربى فيه كثير منه مثل المثالين اللذين أوردتهما .

وجاء الردف حرفاً مهموزاً خُففت همزته فصار واحداً من حروف المد الثلاثة ، مثل الراس فى الرأس ، والذِّيب فى الذئب ، واللُّوم فى اللؤم .

وتعاقبت الواو المضموم ماقبلها والياء المكسور ماقبلها فى الشعر الواحد ، مثل قول عدى ابن زيد :

أَرَواحٌ مُودِّعٌ أم بُكورُ أنت ، فانظرْ بأىِّ حالٍ تصيرُ

كما تعاقبتا عند فتح ماقبلها ، مثل قول الراجز :

---

(٧٦) إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر ٢٦٥ .
(٧٧) حبا : أعطى .
(٧٨) الريب : الفزع .
(٧٩) ٨٨ .
(٨٠) التنوخى ٩٠ .

كنتُ إذا ماجئته من غَيْبِ يَشَمُّ رأسى ويَشمّ ثَوْبِى

وعلل الأخفش[٨١] ذلك بأن الواو والياء أختان . تُقلَب كل واحدة منهما إلى صاحبتها . وتحذفان فى الوقف فى القوافى ورءوس الآيات ، وتدغم كل واحدة منهما نحو مقضىّ ومرمىّ وتقلب الواو ياء فى صاحبتها . وعلله الدكتور إبراهيم أنيس[٨٢] بتشابهها فى طريقة تكونهما ؛ حتى إن السامع قد يخطئ فى سماع الواو وتطرق أذنه كما لو كانت ياء .

وعلى الرغم من ذلك – استقبح المعرى هذا التعاقب فى الروى المقيد . قال[٨٣] : «ولم يفرقوا بين المقيد والمطلق فى مجىء الواو المضموم ماقبلها مع الياء المكسور ماقبلها . والياء التى قبلها فتحة مع الواو التى ماقبلها مفتوح . وأنا أفرق بين المطلق والمقيد . وأعده فى المقيد أشدّ ؛ لأن الروى لايكون بعده مايعتمد عليه . قال الراجز فى الواو المضموم ماقبلها مع الياء التى قبلها كسرة :

إنْ تشربى اليومَ بحوضٍ مكسُورْ
فَرُبَّ حوضٍ لك ملآن السُّورْ
مدوَّرٍ تدويرَ عشِّ العصفُورْ
خيرُ حياض الإبلِ الدَّعاثِيرْ

فهذا عندى أقبح منه إذا استعمل فى الشعر المطلق .

وقال الراجز فى الفتحة مع الواو والياء – والقافية مقيدة – فى صفة الحِرْباء :

ملعونة تَسْلَخ عن لونٍ لَوْنْ
كـأنها مـلـتـفَّـةٌ فى بُـرْدَيْـنْ

ونأتر به تلميذه التنوخى فقال[٨٤] : «لو سلمت القصيدة على شىء واحد لكان أحسن ..» .

وإذا كان المعرى وتلاميذه انفردوا بهذا الاستقباح فإن العلماء اتفقوا على استقباح تعاقب المردف بحرف مد والمردف بحرف لين : كقول عمرو بن كلثوم فى وصف الدروع :[٨٥]

إذا وُضِعت عن الأبطالِ يوماً رأيت لها جلودَ القوم جُونا
كأن مُتونَهنّ مُتونُ غُدْرٍ تُصفِّقها الرياحُ إذا جَرَيْنا

(٨١) ١٥ ، ٢٢ .

(٨٢) موسيقى الشعر ٢٦٥ .

(٨٣) شرح لزوم مالا يلزم ١ : ٢٨ . والدعاثير : الحياض المتهدمة . جمع دعثور .

(٨٤) ٩٠ .

(٨٥) الجون : السود . المتون : الظهور . الغدر : الغدران . تصفقها : تثنيها .

وروى الأخفش[٨٦] عن قوم أن الخليل كان يمنع تعاقب الواو والياء فى القصائد الهمزية ، فلم يجز يسوء مع يجىء مثلا ، خشية أن يخفف الشاعر الهمزة فيختلف الروى ، ويضيع الردف ، إذ تصير أولاهما يسو وأخراهما يجى . ولكن الأخفش أجازه ، معتمداً على أن الشاعر إنما جعل الهمزة حرف روى ، ولو كان التخفيف من لغته لما فعل ، وعلى الرغم من ذلك . اتقى الشعراء ماخافه الخليل .

وأخيراً منع الأخفش[٨٧] الواو والياء المدغمتين أن تصيرا رويًّا ، إذ يجوز أن تأتى عَدْوا وجِروا مع دَوّا وجَوّا . وظَبْيا ورَمْيا مع حَيّا ولَيّا . فإنهما لما أدغمتا ذهب عنهما المد ، فأشبهتا غيرهما من الحروف ، فلم يصيرا ردفين .

وجاء الردف فى كلمة القافية نفسها كالأمثلة السابقة . وجاء أيضا منفصلاً عنها ، كقول أبى العتاهية :

أتتْه الخلافَةُ منقادةً إليه تُجرِّر أذيالَها
فلم تكُ تصلح إلا له ولم يك يصلح إلا لها

فالردف فى البيت الأول ألف أذيال ، وهى كلمة القافية ، وفى البيت الآخر ألف إلا .

وقد صنف العلماء الردف إلى الأصناف التالية تبعاً لوروده فى الشعر :

١ – الردف الواجب : وذلك فى القافية المترادفة ، تسهيلاً للانتقال من أحد الساكنين إلى الآخر بالمد ، كقول حافظ إبراهيم :

قضّيتُ عهد حداثتى مـــابين ذلٍّ واغترابْ

وعلى الرغم من ذلك لم يردفها بعض الشعراء ، وهو قبيح ، كقول الحريرى[٨٨] :

كـأنى بك تَنْحَطْ إلى اللحدِ وتنغَطْ
وقد أسلمك الرهْطْ إلى أضيق من سَمّْ

التقى الساكنان فى الرهط دون مد .

كذلك يجب الردف عند الأكثرين فى ضرب البيت التام – أى المستكمل الأجزاء الثابتة له فى دائرته إذ لم يدخله جزْء ولاسواه – إذا نقص من ضربه حرف متحرك أو زنته ،[٨٩] ليقوم

---

(٨٦) ١٥ – ١٨ .

(٨٧) ٢١ .

(٨٨) تنغط : تغوص . والسم : خرم الابرة .

(٨٩) المراد بنقص زنة المتحرك حذف حرف ساكن مع حركة ما قبله ، فحذف اللام – وهى حرف متحرك – =

المد الحاصل من الردف مقام المحذوف ، فيتعادل العروض والضرب كما فى البسيط والرجز

وأجاز سيبويه عدم إردافه لقيام الوزن بالحرف الصحيح مقامه بحرف العلة ؛ كقول الشاعر :

ولقد رَحلتُ العِيسَ ثم زجرتُها قِدْما ، وقلتُ : عليكِ خَيرَ مَعَدّ[٩٠]

أما البحور التى كثر نقصها وتجزئتها مثل المديد والوافر والكامل والسريع والمنسرح وغيرها فلم يلتزم حرف اللين معها دواماً . ومثال عدم الالتزام قول الشاعر من السريع :

أنزلنى الدهرُ على حكمه من شامخٍ عالٍ إلى خَفْضِ

وأوجب جمهور العلماء الردف فى الضرب الثالث من الطويل (مفاعى) ، على الرغم من أنه لايدخل تحت النوعين السابقين ؛ إذ لم يلتق فيه ساكنان ولاحذف منه حرف متحرك أو زنته ، بل المحذوف منه حرفان : متحرك وساكن . واختلفت الأقوال فى تعليله دون أن نصل إلى رأى مرضى[٩١] .

٢ – الردف المختار : وذلك إذا كان البيت غير تام البناء – أى لم يستكمل أجزاء دائرته – ونقص من ضربه حرف متحرك أو زنته . وقد جعل بعضهم الردف فى هذه الحالة لازماً ؛ ولكن جمهور العلماء لم يوجبوه ، وأجازوا تركه . قال الشاعر :

إلى دارى التى فيها ضـيـاء الـعـلم يهدينى

٣ – الردف المستحسن : وذلك فى غير الصنفين السابقين ؛ استحسنوه استكثاراً من المد فى الأواخر ؛ لأنها محل مد وترنم : كما قال المهلهل :

جارتْ بنو بكرٍ ولم يَعْدِلوا والمرءُ قد يعرف قَصْدَ الطرِيقْ

٤ – الردف الممتنع : وذلك فى الشعر المؤسس .

وكره العلماء أن يجىء بيت مردف وآخر غير مردف ، وسموا ذلك السناد ؛ كقول الشاعر :

إذا كنت فى حاجة مُرسِلاً فأرسِل حكيما ولا تُوصِهِ
وإنْ بابُ أمرٍ عليك التوى فشاورْ لبيباً ولا تَعْصِه

= من مستفعلن فتصير مستفعن كحذف النون – وهى ساكن – منها ؛ ثم إسكان اللام فتصير مستفعلْ ، ولا فرق بين مستفعل ومستفعن فى الوزن العروضى .

(٩٠) العيس : الإبل البيض .

(٩١) انظر الإرشاد ١٤٩ . والبسط ١٢٥ .

أردف البيت الأول بالواو ، وأهمل الآخر ، فالردف – وإن كان غير ضرورى – يلتزم فى القصيدة كلها إن ورد فى أحد أبياتها .

التأسيس

التأسيس ألف بينها وبين الروى حرف متحرك ، سميت بذلك لتقدمها على جميع حروف القافية فأشبهت أس البناء .

ولايكون التأسيس إلا بالألف ، وتسمى الحرف الهاوى أيضاً .

واختلفوا فى الألف المبدلة عن همزة كآخر المبدلة عن آخر . فلم يوجب الخليل (٩٢) التزامها نظراً لأصلها ، وأخذاً بما جاء فى الشعر ؛ وأوجبه الأخفش مراعاة لصوتها الحالى ، ومعاملة لها معاملة الألف التى لا يعتد بأصلها واواً كان أو ياء . ومال العلماء المتأخرون إلى هذا الرأى . ولكن الشعراء لم يأخذوا به كثيراً . قال امرؤ القيس :

إذا قلتُ : هذا صاحبٌ قد رضيتُه ... وقَرَّت به العينانِ ، بُدِّلْتُ آخَرا
كذلك حظى ما أُصاحب صاحباً ... من الناس إلا خانني وتَغَيَّرا

أما الواو والياء فلم يختلفوا فى عدم عدهما تأسيساً ولا الالتزام بهما إذا ما أتيا فى هذا الموضع ، كقول أحمد شوقى :

ياكريمَ الجدودِ عِشْ لبلادٍ ... عيشُها فى ذُرا جدودِك أرغدْ
ذاقتِ الأمن فى ظلالِ علىٍّ ... حينَ لا أمن فى المَشارق يُورَدْ

ويجب ألا يفصل بين الألف والروى غير حرف واحد ، فإن فصل بينهما أكثر من حرف فى مثل القناديل ، لم تعد تأسيساً ولم تلتزم .

وإذا كانت الألف فى الكلمة التى فيها الروى وجب التزامها بعينها ، كقول الشاعر :

ألاَ يادِيارَ الحىِّ بالأخضرِ اسْلمى ... وليس على الأيامِ والدهرِ سالمُ

وإذا كانت الألف فى كلمة منفصلة عن كلمة الروى تروّينا فى الأمر : فإن كانت كلمة الروى تشتمل على ضمير جر بالإضافة كما فى غلامك ، كانت الألف تأسيساً ، وتحتم التزامها ؛ لأن الكاف التى هى حرف الروى لاتنفصل من الغلام . قال طرفة بن العبد :

---

(٩٢) الأخفش ١٥ .

فى قبل وَشْكِ البَيْنِ يابنةَ مالكِ وعُوجِى علينا من صُدورِ جِمالكِ[٩٣]

وإذ كانت تشتمل على ضمير متصل جر بحرف . مثل لى – جاز أن تكون الألف تأسيساً وتلتزم وألا تكون فلا تُلتزم ، ولكن الالتزام كثير فى أشعار العرب حتى أوجبه ابن واصل[٩٤] قال زهير :

ألا ليتَ شِعْرى : هل يرى الناسُ ما أرى من الدهرِ أو يبدو لهم مابَدا ليا ؟
بدا لىَ أنى لستُ مُدرِكَ مامضى ولاسابقاً شيئاً إذا كان جائيا

فالتزم الألف . وقال الراجز :

أيــةُ جــاراتِك تلك المُوصِيَهْ
قائلــةً : لا تَسْقِيَنْ بَحبْلِــيَهْ
لو كنتُ حبــلاً لَوصلتُهــا بِيَهْ
أو قــاصِراً وصلتُه بثــوبِيَه

فلم يلتزم الألف التى جاءت فى البيت الثالث :

وإن كانت تشتمل على ضمير منفصل لم يعد تأسيساً . وأجاز بعضهم عَدّه . قال حسان :

إذا ماترعرع فينا الغلامُ فما إنْ يُقال له : مَنْ هُوَهْ ؟
إذا لم يَسُدْ قبلَ شَدِّ الإزار فذلك فينا الذى لا هُوَهْ
ولى صاحبٌ من بنى الشَّيْصَبان فطوراً أقول ، وطوراً هُوَه

فلم يلتزم .

وإذا كانت كلمة الروى لاتشتمل على ضمير مطلقاً لم تعد الألف المنفصلة تأسيساً ولم تلتزم . قال عنترة :

ولقد خَشِيتُ بأنْ أموتَ ، ولم تَدُرْ للحربِ دائرةٌ على ابنَىْ ضَمْضَمِ
الشاتِمَىْ عِرْضى ولم أَشْتُمْهما والناذرَيْنِ – إذا لم أَلْقَهما – دمى

وعلى الرغم من ذلك كله فإن عدم التأسيس قليل فى معظم الأحوال ، حتى إن بعضهم أجازه فى الحالة الأخيرة .

غير أن التنوخى استقبحه جداً[٩٥] . ومهما يكن من شىء استقبح العلماء تأسيس بيت

---

(٩٣) وشك : قرب . البين : الفراق . وعوجى : قفى .

(٩٤) البسط ١٢٦ – ٧ .

(٩٥) ٨٧ . البسط ١٢٧ .

وإهمال آخر تحقيقاً للتماثل الصوتى بين الأبيات جميعاً ، على الرغم من جوازه[٩٦] .

والسبب فى عدم الالتزام فى بعض الحالات بُعْدُ التأسيس عن الروى ، والفصل بينهما بحرف قوى[٩٧] . أما جواز الالتزام مع الضمائر فعلّله السابقون بشدة احتياجها لما قبلها ؛ ليفسرها مما يتعارض هو والانفصالُ ويقوِّى التأسيس[٩٨] .

ولما كان التأسيس ألفاً ، وكان الردف حرف مد ، والاثنان ساكنين وجوباً ، استحال أن يجتمعا فى بيت واحد .

الدخيـــل

الدخيل الحرف المتحرك بين التأسيس والروى ، سمى بذلك لوقوعه بين حرفين خاضعين لمجموعة من الشروط على حين لايخضع هو لشروط مماثلة ، فشابه الدخيل فى القوم .

وليس الدخيل من الحروف الضرورية فى القافية ، ولكنه يلتزم إذا ماورد فيها ، غير أنه لايلتزم بعينه كبقية الحروف بل ينوب عنه أى حرف متحرك .

ولما كان الدخيل يجب أن يلاصق الروى متحركاً ، والردف لابد أن يلاصقه ساكناً ، وكان الدخيل يجب أن يقترن بالتأسيس ، وكان الردف لايقترن به – كانت النتيجة تعذر اجتماع الدخيل والردف فى قافية واحدة .

ومثال الدخيل قول جميل بثينة :

وقالت : تَرَفَّقْ فى مقالة ناصح	عسى الدهرُ يوماً بعد نأيٍ يُساعِفُ
فإنْ تَدْنُ منا يرجعِ الودَّ راجعٌ	وإلا فقد بان الحبيب المُلاطف
فوليت محزوناً وقلت لصاحبى	هو الموتُ إنْ بان الحبيب المؤالف

فالألف تأسيس ، والفاء روى ، ومابينهما دخيل ، وهو فى البيت الأول عين ، وفى الثانى طاء ، وفى الثالث لام ، ويختلف فى بقية الأبيات .

* * *

وخاتمة القول فى حروف القافية أننا نلاحظ غلبة حروف اللين عليها ، فهى تأتى تأسيساً

---

(٩٦) الموشح ١٥ .

(٩٧) الأخفش ٢٦ - ٢٩ . العقد ٥ : ٤٩٨ .

(٩٨) الإرشاد ١٥٤ . البسط ١٢٨ .

وخروجاً دائماً ، ووصلاً وردفاً فى أكثر الأحيان ، ورويًا فى بعض الأحيان . فلا ينفرد الحرف الصحيح إلا بالدخيل . ويؤكد لنا ذلك ماتبينه (لانتس) لهذه الحروف من قيم موسيقية خاصة تحدث تأثيراً نفسيًّا شبيهاً بالتأثير الذى يحدثه اللحن الموسيقى ؛ وماتبينه الدكتور شكرى عياد[٩٩] من التزام صوتين لينين فى أكثر القوافى العربية التى اعتمدت على التكرار أو التقابل تعويضاً لها عما فقدته من تنوع . ومثّل للتكرار بقول أحمد شوقى :

أنادى الرسم لو مَلك الجوابا وأجزيه بدمعى لو أثابا

وللتقابل بقوله أيضاً :

ولد الهدى فالكائنات ضياء وفم الزمان تَبسُّم وثناء

أسماء القوافى تبعا لحروفها

تبين أن الحروف السابقة لاتجتمع كلها فى قافية ؛ وأن منها الضرورى الذى يجب أن تشتمل عليه القافية ، ومنها مايتعذر أن يجتمع هو وواحدٌ أو أكثر . وعلى هذا الأساس صنف العلماء القوافى إلى مايلى :

(ا) القوافى المقيدة ، وتنقسم إلى :

١ – المجردة : كقول لبيد :

إنّ تقوى ربنا خيرُ نَفَلْ وبإذنِ اللهِ رَيْثِى وعَجَلْ[١٠٠]

فليس فيه من الحروف الملتزمة غير الروى .

٢ – المردف : كقول طرفة :

من عائِدِى الليلة أم من يَصِيحْ ؟ بِتُّ بِهمٍّ ففؤادى قَرِيحْ[١٠١]

الياء ردف ، والحاء روى .

٣ – المؤسس ، كقول الشاعر :

نَهْنِهْ دموعك إنّ من يبكى من الحَدَثان عاجزْ[١٠٢]

الألف تأسيس ، والجيم دخيل ، والزاى روى .

---

(٩٩) موسيقى الشعر ١١٣ .

(١٠٠) النفل : الهبة . والريث : البطء .

(١٠١) العائد : زائر المريض . القريح : الجريح .

(١٠٢) نهنه : كفّ .

(ب) القوافي المطلقة : ولابد أن تكون موصولة ، وتنقسم إلى :

١ – المجردة الموصولة بحرف لين ، كقول حاتم الطائي :

يرى البخيل ... واحدةً إن الكريم يرى في ماله سُبُلا

اللام روى ، والألف وصل .

والمجردة الموصولة بهاء ، كقول طرفة :

أشَجاك الرَّبْعُ أم قِدَمُهْ أم رمادٌ دارسٌ حُمَمُهْ(١٠٣)

الميم روى ، والهاء وصل .

٢ – المجردة الموصولة بهاء وخروج ، كقول ابن هرمة :

إن سليمى – واللهُ يَكْلَؤُها – ضَنَّت بشيء ما كان يَرْزَؤُها(١٠٤)

الهمزة روى ، والهاء وصل ، والألف خروج .

٣ – المردفة الموصولة بحرف مد ، كقول الشاعر :

طَحابك قلبٌ في الحِسان طروبُ بُعيدَ الشباب عَصْرَ حانَ مشيب(و)(١٠٥)

الياء ردف ، والباء روى ، والواو صلة .

والمردفة الموصولة بهاء ، كقول أبي العلاء في النساء :

عَلِّموهُنَّ الغزْلَ والنَّسْجَ والرَّدْ نَ ، وخَلّوا كتابةً وقراءهْ(١٠٦)

فالألف ردف ، والهمزة روى ، والهاء صلة .

٤ – المردفة الموصولة بهاء وخروج ، كقول الشاعر :

وكنت إماماً للعشيرة تنتهي إليك إذا ضاقتْ بأمرٍ صدورُها

فالواو ردف ، والراء روى ، والهاء صلة ، والألف خروج .

٥ – المؤسسة الموصولة بحرف لين ، كقول الشاعر :

كثيرُ حياةِ المرءِ مثلُ قليلها يزولُ ، وباقي عيشه مثلُ ذاهبِ(ي)

فالألف تأسيس ، والهاء دخيل ، والباء روى ، والياء وصل .

---

(١٠٣) شجاه : أحزنه . الربع : المنزل . الدارس : المتهدم . الحمم : ما اسود منه . جمع حمة .

(١٠٤) يكلؤها : يحرسها . يرزؤها : يصيبها .

(١٠٥) طحا : ذهب في كل شيء .

(١٠٦) الردن : ترتيب الأمتعة والأثاث .

والمؤسسة الموصولة بهاء ، كقول الشاعر :

هُمُ قتلوه كى يكونوا مكانَه   كما نَذِرت يوماً بكِسْرَى مَرازِبُهْ[١٠٧]

فالألف تأسيس ، والزاى دخيل ، والباء روى ، والهاء وصل .

٦ - المؤسسة الموصولة بهاء وخروج ، كقول الشاعر[١٠٨] :

وماءٍ لا أَنيسَ به   مُطَحْلَبَةٍ جوانبُهُ (و)

وردتُ ، وليلهُ داجٍ   وقد غارتْ كواكبه (و)

فالألف تأسيس ، والنون والكاف دخيلان . والباء روى ، والهاء وصل ، والواو خروج .

(١٠٧) نذر : ألب وحرض . والمرازب : رؤساء الفرس . جمع مرزبان .

(١٠٨) مطحلبة : علاها نبات الطحلب . وردت : جئت . الداجى : المظلم . غارت : غابت .

الفصل الثالث

حركات القافية

تتفق حركات القافية مع حروفها فى العدد : فهى ست مثلها . غير أنها تخالفها فى الموضع : فقد أهمل علماء العرب تسمية الحروف الساكنة وجوباً كالتأسيس والردف والخروج ، والحروف التى عرض لها السكون كالروى المقيد . واستعاضوا عنها بتسمية الحرف المتحرك قبلها . ولعل سبب ذلك أن السكون ثابت على حاله ؛ أما الحركة فمتعددة ومتصرفة ، فتحتاج إلى حديث يجعلها أهلاً للتسمية .

وهذه الحركات – إذا أتى بها الشاعر فى مطلع شعره – وجب عليه التزامها فيما يتلوه من الأبيات ، تحقيقاً للتماثل الصوتى فى القوافى . وإلا سقط فى مآخذ فصل العلماء الحديث عنها . وهاك بيان هذه الحركات على حسب ترتيبها فى القافية[1] :

الرَّسّ

الرس حركة ماقبل التأسيس . وقد ذهب العلماء مذاهب شتى فى تعليل هذه التسمية أشهرها مذهب ابن جنى الذى قال فيه[2] : سمى بذلك من قولهم : رسستُ الشيء : ابتدأته على خفاء ، ومنه رسُّ الحُمى ورسيسُها ، وهو قَتَرها وأول ما يوجد منها . ومنه الرسّ للبئر القديمة ، سميت بذلك لتقدمها ولأنها أَخْفَى آثار العمارة . فسميت هذه الحركة رسًّا ؛ لأنه اجتمع فيها الخفاء والتقدم : أما التقدم فلتقدمها على الروى ؛ إذ هى أول لوازم القافية ، وأما الخفاء فلأنها بعض حرف خفى – وهو الألف – وإذا كان الكل خفيًّا فالبعض أولى بالخفاء منه .

---

(١) يجدر بى أن أشير إلى أن الشعراء ألفوا عند تحريك الساكن من الأفعال عند وقوعه فى القافية – كالفعل المضارع المجزوم والفعل الأمر – ما ألفوه عند التخلص من الساكنين ، أعنى التحريك بالكسر .

(٢) كافى التبريزى ١٥٨ . الإرشاد ١٥٦ . البسط ١٣٢ .

ويقرب منه قول التنوخى[٣] : الرس : القلة والخفاء ، ومنه رسيس الهوى ، أى بقيته ، فكأن حركة الرس حس خفى .

وابتعد عنهما ابن السراج فقال[٤] : الرس من الرس الذى هو الثبات ؛ لأنها ثابتة على حال واحدة . وهو قول واضح ؛ بيّن الصلة برس القافية ، فهو فتحة واجبة لا ينوب عنها غيرها ؛ لأن التأسيس ألف ، والألف لاتلى إلا الفتحة . وقد اعتمد أبو عمر الجرمى على هذا الثبات فى إنكاره الحاجة إلى تسمية الحرف السابق على التأسيس ؛ لأن مايحتاج إلى التسمية فى رأيه ماكثر تصرفه . ولكن غيره من العلماء لم يرض بقوله .

ومثال الرس فتحة الشين فى قول النابغة :

دَعاك الهوى : واستجهلتْك المَنازِلُ وكيف تَصابِى المرء ، والشيبُ شاملُ ؟[٥]

فالألف تأسيس ، والشين قبلها مفتوحة .

الحَذْو

الحذو حركة ماقبل الردف : ذهب التبريزى[٦] إلى أنها سميت بذلك ، « لأن الألف لاتكون إلا تابعة للفتحة أو صلة لها ومُحتذاةً على جنسها ، وكذلك الواو والياء فى هذا الباب ؛ لأنهما لايكونان ردفين إلا إذا انكسر ماقبل الياء ، وانضم ماقبل الواو ، فى الأعم الأكثر» ، فالحذو عنده بمعنى الحركة التى يحتذيها الردف .

وذهب التنوخى[٧] وابن السراج[٨] إلى أنها سميت بذلك لأنها تماثل الحرف الذى بعدها فالحذو عندهما بمعنى الحركة التى تحتذى الردف .

والرأيان السابقان يئولان إلى معنى واحد ، فكلاهما صواب . وأبعد المذاهب قول من قال[٩] : «سميت بذلك ، لأن الشاعر يحذوها – أى يتبعها – فى القوافى ؛ لتتفق الأرداف لزوماً أو رجحاناً» لأن ذلك ينطبق على كل الحروف والحركات على وجه التقريب .

---

(٣) ٩٨ .

(٤) ١٠٥ .

(٥) استجهلتك : دعتك إلى الجهل والخفة .

(٦) ١٥٧ .

(٧) ١٠١ .

(٨) ١٠٤ .

(٩) الإرشاد ١٥٦ . البسط ١٣١ .

وغير بعيد أن تكون هذه الحركة سميت بهذا الاسم ، لأنها تحاذى الردف – أى تماثله – لا فى الصوت وحده – كما قال التنوخى وابن السراج – بل فى الأحكام . فالحذو يخضع لما يخضع له الردف ، فيجوز أن تتعاقب فيه الضمة والكسرة دون أن يعد ذلك عيباً .

وعاب العلماء أن تجتمعا كلتاهما أو إحداهما والفتحةُ كما فى قول عمرو بن كلثوم الذى أوردته فى الردف .

ولم يفرق العلماء بين القوافى المطلقة والمقيدة فى المعيب من تبادل الحركات غير المعرى الذى استقبحه فى القوافى المقيدة ، قال(١٠) : «وإذا جاءوا بالضمة والكسرة مع الفتحة فذلك عندهم عيب ، وهو من السناد ، ويجب أن يكون فى المقيد أشنع» .

ولايجتمع الحذو والرس كما لايجتمع التأسيس والردف ، وأمثل للحذو بقول الشاعر :

أصدِّقُ وَعْدى والوعيدَ كليهما ولاخير فيمن لايُرَى صادقَ القَوْلِ

ففتحة القاف حذو ، والواو ردف .

الإشباع

الإشباع حركة الدخيل فى الروى المطلق ، سميت بذلك لأنها أشبعت الدخيل وبلغته غاية مايستحق من الحركة بالنسبة لأخويه التأسيس والردف الساكنين ، وخاصة أنها لايمكن فيها من الحذف مايمكن فى حركة الروى وهاء الوصل اللتين بعدها ، لأنهما قد تحذفان تارة وتثبتان أخرى . قال النابغة :

كِلِينِى لهمٍّ – ياأُميمةَ – ناصبِ وليلٍ أُقاسيهِ بطىء الكواكِبِ(١١)

فالألف تأسيس ، والكاف دخيل ، وكسرتها إشباع .

ثم اتسع العلماء فى الإشباع ، فأطلقوه على حركة ماقبل الروى المطلق المجرد أيضاً . مثل قوله أيضاً :

لامرحبا بغدٍ ، ولا أهلاً به إنْ كان تفريقُ الأحبةِ فى غَدِ

ففتحة الغين عندهم إشباع ، والقافية غير مؤسسة .

---

(١٠) شرح لزوم ما لا يلزم ١ : ٢٩ .

(١١) كليى : اتركيى . ناصب : مرهق .

وقد يكون الإشباع فتحة : كقول ورقاء بن زهير العبسى :

فشلَّت يمينى يومَ أضربُ خالداً وَيَمْنَعه منى الحديدُ المُظاهَرُ[١٢]

وقد يكون ضمة : كقول النابغة :

سجوداً له غسَّانُ يرجون فضلَه وتُرْكٌ . وَرهْطُ الأَعْجَمِينَ . وكابُلٍ[١٣]

وقد يكون كسرة : كقول لبيد :

وكلُّ أناسٍ سوف تدخل بينهم دُوَيْهِيَةٌ تَصْفَرُّ منها الأنامِلُ

ولكن الكسرة غلبت على الشعر ، وندرت الضمة ، وقلت الفتحة عنهما ؛ لأن العرب كانوا يميلون إلى الكسر بعد الألف كما نرى فى صنيعهم فى المثنى ، والفعل المسند إليه ، وصيغة فَعَال المبنية على الكسر وغيرها . فأدى هذا إلى اختلاف طويل بين العلماء :

فقصر المعرى الضم والفتح على القوافى المشتملة على الضمائر ، قال[١٤] : « الغالب على ألفات التأسيس أن يكون مابعدها مكسوراً ، فقد ألف فيها هذا النوع حتى صار كأنه لازم . وقلما توجد قصيدة مؤسسة يكون مابعد تأسيسها مضموماً أو مفتوحاً إلا أن تكون قد بُنيت على المضمر ، مثل قولك (رآهما) و (أتاهما) كما قال :

أَلم تَرَ أنى وابنَ أسودَ ليلةً لَنَسْرِى إلى نارَيْن يبدو سَناهُما

ومن عاداتهم إذا بنوا القصيدة على هذا القَرِىّ أن يلزموا فيها المضمر ، إلا أن يشذ شىء فيجىء على غير الإضمار ، أو تكون القصيدة المؤسسة التى بعد تأسيسها فتحة مبنية على كاف إضمار : مثل أن تبنى على (أصابَك) و (أشابَك) ونحو ذلك » .

التَّوجيه

التوجيه حركة ماقبل الروى المقيد ، وقد أهمل أول من أطلق هذا الاسم عليه أن يبين سببه – فيما يبدو – فترك المجال فسيحاً أمام الفروض ، قال التنوخى[١٥] : « لم يذكر أصحاب القوافى المتقدمون من أى شىء أُخذ التوجيه . وذكر بعض المتأخرين أنه مأخوذ من توجيه

(١٢) المظاهر : المضاعف . الذى وضع ظهر أحده إلى ظهر الآخر .

(١٣) كابل : عاصمة أفغانستان الآن . ويريد أهلها .

(١٤) شرح لزوم ما لا يلزم ١ : ١٢ . والقرى : الطراز .

(١٥) ١٠٣ .

الفرس ، وهو دون الصَّدَف الذى هو تباعد مابين الفخذين فى تدانٍ من العرقوبين فى ميل من الرسغين ، فيكون أصل ذلك الاختلاف » .

وقال ابن السراج[١٦] : «كأنه واجَه الروى المقيد واستقبله » . ولكنّ هذين الرأيين لم يلقيا قبولاً عامًّا ، وإنما شاع بين العلماء أنه مأخوذ من جعل الشىء ذا وجهين ، قيل[١٧] : «سميت بذلك لما تقرر فى هذا الفن من أن الحركة قبل الساكن كالحركة عليه ، فكأن الروى موجَّه بها ، أى مُصَيَّر ذا وجهين : سكون وتحرك ، كالثوب الذى له وجهان : فمن حيث سكونه الحقيقى هو ساكن ، ومن حيث تحريكه المجازى بالاعتبار المذكور هو متحرك » .

وذكر الدمنهورى[١٨] أن التوجيه سمى بذلك لأن الشاعر له الحق أن يوجهه إلى أى جهة شاء من الحركات .

وقد اتفق أكثر العلماء على كون التوجيه حركة ماقبل الروى المقيد خاصة ، حتى أعلن المرزبانى :[١٩] «ليس للمطلق توجيه » ولكن فئة قليلة شذت عن هذا الاتفاق تمثلت فى ابن كيسان الذى قال[٢٠] : «قد يكون التوجيه فى المطلقة وقد لايكون » وابن عبد ربه الذى قال :[٢١] «يكون مع الروى المطلق أو المقيد » ، ومن تابعهما . ويبدو أن هذا الرأى الأخير فيه تساهل ؛ لأن العلماء لم يسموا إلا الظواهر التى لها أحوال أو صلاحيات أو شروط متعددة ومتغيرة . وقد انطبق ذلك على ماقبل الروى المقيد فسموه التوجيه ؛ وماقبل الروى المطلق المؤسس فسموه الإشباع . ولم ينطبق على بقية أنواع الروى المطلق فأهملوا تسميتها .

المُجْرَى[٢٢]

المجرى حركة الروى المطلق ، سميت بذلك لأنها مبدأ جريان الصوت فى الوصل ، وسميت الإطلاق أيضاً ، لأن الصوت ينطلق بها ولاينحبس .

---

(١٦) ١٠١ .

(١٧) كافى التبريزى ١٥٩ . الإرشاد ١٥٧ . البسط ١٣١ .

(١٨) الإرشاد ١٧٨ .

(١٩) الموشح ١٦ .

(٢٠) تلقيب ٥٤ .

(٢١) العقد ٤٩٨ .

(٢٢) بالفتح مصدر من جرى . وبالضم مصدر من أجرى .

وأعلن الأخفش وبقية علماء القوافى أن الروى المقيد ليس له مجرى ؛ لأنه – بطبيعة الحال – ساكن أبداً .

ويكون المجرى فتحة أو ضمة أوكسرة ، فتلتزم فى القصيدة كلها . وعابوا المعاقبة بينها ، وخاصة بين الفتحة وأختيها . ولكن أمثلة منها وردت عن الشعراء القدماء ، ولاسيما بين الضمة والكسرة ، كما رأينا عند النابغة الذبيانى . وقد أنكر العلماء أن يقع مثل هذا من كبار الشعراء ؛ وذهبوا إلى أن السبب فيه أن قائله من الشعراء كان يقف على قوافيه بالسكون مهما كانت حركتها .

ولاحظ المعرى أن المعاقبة وقعت أكثر ماوقعت فى الروى الموصول بحروف المد ؛ أما الموصول بالهاء فلم تقع فيه ، قال[٢٣] : «إنما يكثر الإقواء (اختلاف المجرى) إذا كان الوصل غير هاء . فأما إذا كانت الهاء بعد الروى – وكانت متحركة أو ساكنة – فإنهم يلزمون فى الروى حالاً واحدة . وقد جاءت أشياء فى شعرِ الإسلاميين على اختلاف الروى فى الحركة وبعده الهاء ، كقول عمران الخارجى :

الحمـــد لله الـــذى يعفو ويشتدّ انتقامُهْ

وقال فيها :

فهناك مَجْزَأَةُ بن ثَوْ رٍ كان أشجع من أُسامَهْ

وأشياء نحو هذا كثيرة » .

النَّفاذ

النفاذ حركة هاء الوصل المتحركة ، سميت بذلك لنفوذ الصوت معها إلى غاية هى الخروج . وسماها بعضهم النفاد – بالدال – وعللوا هذه التسمية بأن النفاد الانقضاء والتمام ، وهذه الحركة تمام الحركات ، فقد وقع بها نفادها ، أى انقضاؤها وتمامها .

وقد يكون النفاذ فتحة أوكسرة أو ضمة ، ولم يجز أحد تعاقب واحدة منها مع أختها ، بل أنكروا علمهم بأن شيئاً منه قد ورد عن العرب .

وأمثّل للنفاذ بالفتح بقول بشر بن أبى خازم :

وغَيَّرها ماغَيَّر الناسَ قبلها فبانتْ وحاجاتُ الفؤادِ تُصِيبهَا

(٢٣) شرح لزوم ما لا يلزم ١ : ٣٢ . وأسامة : الأسد .

وآخر الأمر – لاحظ العلماء أن بعض القوافى تشتمل على أكبر قدر من حروف القافية وحركاتها مثل قول الشاعر :

يوشِك من فَرّ من مَنيّته في بعض غِرّاتِهِ يُوَافِقُهَا

فالألف تأسيس ، والفاء دخيل ، والقاف روى ، والهاء وصل ، والألف الأخيرة خروج ؛ وفتحة الواو رس ، وكسرة الفاء إشباع ، وضمة القاف مجرى ، وفتحة الهاء نفاذ .

* * *

وأقف فى ختام حديثى عن الحركات عند ثلاثة حاولوا تبين ماتبعثه هذه الحركات من رنين موسيقى :

أما الدكتور شكرى عياد(٢٤) فلاحظ أن الفتحة وأختها الألف أكثر أصوات اللين شيوعاً فى اللغة العربية ، وتأتى بعدهما الكسرة فالضمة. ولكن الشعر يخالف لغة الكلام ، فتتفوق فيه الكسرة والضمة على الفتحة . ويعلل ذلك بأن الألف صوت لا لون له ، على حين يهتم الشاعر اهتماماً شديداً – وخاصة فى قوافيه – بالقيمة الجمالية لكل صوت يستعمله ؛ تلك القيمة التى تتحدد بأشياء كثيرة ، منها : النغمة المميزة لكل صوت ، وغنى الصوت بالنغمات الثانوية (timbre) . والإحساس الحركى المصاحب للنطق به .

وقام الدكتور عياد بتجارب إحصائية على اللزوميات وديوان البحترى ، فوجد القوافى المفتوحة تقارب نصف المضمومة أو المكسورة ، وقارن بين عدد القصائد البائية فى ديوانى البحترى وأحمد شوقى – المتأثر فى موسيقاه بالبحترى ، على مايقال ، فوجد فى ديوان البحترى ٢٤ قصيدة مكسورة ، و ١٥ مضمومة ، و٥ مفتوحة . ووجد فى ديوان شوقى ٦ مكسورة . و٤ مضمومة ، و ٨ مفتوحة ؛ مما يكشف عن اختلاف بارز بين الشاعرين .

وأما الدكتور عبد الله الطيب(٢٥) فسرد مواضع تجتمع فيها كل حركة وحروف أو حركات أخرى فتهب لها جمالاً صوتيًا أو قبحاً أكثر مما لها فى ذاتها : فالفتحة تحسن فى القوافى الموصولة بهاء التأنيث ، وفى الحروف الشفهية والياء واللام ، وتقبح مع الهمزة وحروف الحلق ماعدا الهاء . والضمة تحسن مع ها . وأحس فى الحركات المفردة إيحاءات خاصة :

الضمة والكسرة متقابلتان : فالضمة حركة تشعر بالأبهة والفخامة ، والكسرة تشعر بالرقة واللين .

---

(٢٤) موسيقى الشعر ١١٢ .

(٢٥) المرشد ١ : ٧٠ – ٧٢ .

ومن تأمل الشعر العربى وجد أرقّ قصائده مكسورات الروى فى الغالب ، وأفخمها مضموماته فى الغالب .

زهير مثلا يجيد فى مضموماته أكثر من مكسوراته ، ومعلقته ليست فيما أرى من جيده البالغ .

وامرؤ القيس يحسن فى الكسر أكثر من الفتح .

والفرزدق ميال إلى الضم ، وجرير إلى الكسر .

والمتنبى إلى الضم ، والبحترى إلى الكسر .

والشعراء المعاصرون يكثرون من الكسر لما يشعرون به فيه من لين وانكسار يلائم العواطف الرقيقة المنكسرة التى يريدون أن يعبروا عنها » .

وهى مجموعة من الأحكام يطلقها إطلاقاً ، وتحتاج منه إلى أن يدعمها بمجموعة من الإحصاءات ؛ ليطمئن قارئها إلى قيامها على أساس واقعى لا على الحس الوقتى السريع .

وقارب الدكتور إبراهيم أنيس الدكتور عبد الله الطيب فى اتخاذه ذوقه الخاص قاعدة أقام عليها عدداً من الأحكام العامة ، التى تحاول أن تسبر الأقدار الموسيقية للأنواع المختلفة من القوافى . قال[٢٦] : « لو طلب إلينا أن نقسم القافية حسب مافيها من كمال موسيقى إلى مراتب ، لقلنا : إن هناك مراتب تصاعدية :

١ – تبدأ بالقافية المقيدة التى يسبق رويها بحركة قصيرة [توجيه] ، ولاتلتزم هذه الحركة فى أبياتها ، وتلك هى أقصر صور القافية .

٢ – يليها تلك القافية المقيدة التى تلتزم فى أبياتها الحركة القصيرة قبل الروى [التوجيه] ، وربما كانت القافية المطلقة التى لاتلتزم فيها هذه الحركة [المجرى] فى مستوى واحد معها من الناحية الموسيقية .

٣ – يليها القافية المطلقة التى تراعى فيها الحركة القصيرة قبل الروى ، ومثلها فى مستوى واحد تلك التى يسبق رويها بواو المد وياء المد مع التناوب بينهما [المردفة] .

٤ – يليها تلك القافية التى يُسبق رويها بحرف مد معين يلتزم فى كل أبيات القصيدة [المردفة بحرف واحد لايتغير] » .

---

(٢٦) موسيقى الشعر ٢٦٨ .

الفصل الرابع

عيوب القافية

سعى الفنان العربى –كما رأينا– إلى تحقيق أكبر قدر من التماثل الصوتى فى إيقاعاته ، منذ عرفها ؛ تحقيقاً لأعلى قدر من الرنين وأطوله مدة .

وكان ذلك يسيراً عليه عندما استخدم الأصوات الخالصة فى موسيقاه . ولكن الأمر لم يكن على ذلك اليسر فى الشعر ، لأنه لايستخدم أصواتاً خالصة بل يستخدم أصواتاً لغوية متعددة الجوانب ، فإلى جانب جرسها لها دلالتها فى إفرادها ، ودلالتها فى تركيبها ، ولها القيود الواجبة التى أخضعها لها العرف اللغوى فى الحالة الأخيرة . فلم يستطع أن يصل إلى التماثل الذى وصل إليه فى الموسيقى ، لا طولاً ولاجنساً . فقصرت القافية عنده أحياناً حتى لم تشتمل إلا على صوت واحد ، وطالت أحياناً فاشتملت على الكثير من الأصوات . وتفاوتت فى أكثر الأحيان بين هذين الموقعين . وتماثل الجرس فى أحايين نادرة ، واختلف فى كثير من الأحيان باستخدام الحروف الصائتة المتنوعة ، وباستخدام الحروف الصامتة القصيرة (الحركات) والطويلة (حروف المد) .

كذلك اشتبهت بعض الأصوات على الرجل العربى فى المراحل القديمة من تطوره الشعرى والحضارى ، فلم يستطع أن يمايز بينها ، واستخدم واحدة حين أراد الأخرى .

كل هذا دفع العربى إلى التمييز بين ما اضطر الشاعر العربى إليه ، من خروج على التماثل الصوتى فى قوافيه ؛ فرأى بعض أنواعه إجبارية ، فأجازها دون أن يعيبها . وبعضها الثانى دونها فى العيب ، فأجازها على مضض ، وبعضها الثالث فى ميسور الشاعر القادر أن يتجنبه فعابها ، ولكن مثل هذا العمل لايمكن الاتفاق التام عليه ؛ لأن من الناس المتشددين . ومنهم المتساهلين . فعاب الأولون مالم يعبه الآخرون . وحظر كثيرون منهم بعض أنواع هذا الإخلال على الشعراء المعاصرين لهم واللاحقين بهم ، ذاهبين إلى أن القدماء وقعوا فيه تحت تأثير الجهل والقصور اللذين تخلص منهما المتأخرون .

ويمكن القول بأن أقبح هذه العيوب عندهم الإجازة . ودونهـا الإكفاء ، ثم الإصراف ، ثم الإقواء . وماتبقى منها – غير التحريد – جائز للشعراء ، إلا أنهم آثروا اجتنابه .

العيوب الموسيقية

الإجازة

لم يصرح أحد من القدماء بمنشأ هذا اللفظ : أقديم هو استعمله العرب أم وضعه الخليل عند وضع قواعد القوافى ؟ والأمر المؤكد أنه كان من الألفاظ التى استعملها الخليل.

وعلى الرغم من ذلك اختلف العلماء فى تحديد مفهومه ؛ مما قد يشعرنا بأنه من الألفاظ القديمة ، التى أراد العلماء أن يحددوها ، فتفرقت بهم السبل.

وأغرب الآراء مارواه التنوخى ، حين قال[١] : «منهم من يجعلها ورود عروضين فى قصيدة ، كقول عبيد :

من يسألِ الناسَ يَحرموه ، وسائلُ اللهِ لايَخيبُ

ثم قال فيها :

ساعدْ بأرضٍ إذا كنت بها ، ولاتقُلْ إننى غريبُ !

فعروض الأول (فعولن) وعروض الآخر (مفتعلن)» فإننى لم أجد من تابعه فيه ، وخرج بالإجازة من القوافى إلى العروض.

ويقاربه فى الغرابة رأى ثعلب[٢] الذى ذهب إلى أن «الإجازة اجتماع الأخوات كالعين والغين ، والسين والشين ، والتاء والثاء ، كقول الشاعر :

قُبِّحْتِ من سالفةٍ ومن صُدُغْ

كأنها كُشْيَةُ ضَبٍّ فى صُقُعْ

فقد نظر فيه إلى شكل الحروف لا مخارجها وأجراسها ، ولم أقع على من تابعه فى رأيه.

وذهب بعضهم[٣] إلى أنها اختلاف المجرى بالفتح مع الضم أو الكسر ، ويجوز ذلك إلا فيما كان فيه الوصل هاء ساكنة ، نحو قول الشاعر :

---

(١) ١٣٤.

(٢) قواعد الشعر ٢٧ . السالفة : صفحة العنق . والكشية : شحمة بطن الضب . والصقع : الناحية من الأرض . هجا امرأة وشبه سالفتها وصدغها فى اصفرارهما بكشية ضب فى صقع من الأرض.

(٣) العقد الفريد ٥ :٥٠٨ . والاهتضام : الظلم.

الحمــــدُ لله الــــذى يَعفو ويشتد انتقامُهْ
فى كُرْهِهم ورِضاهُمُ لايستطيعون اهتضامَهْ

وذهب أبو عبيدة وابن قتيبة إلى أنها اختلاف التوجيه بالفتح مع الضم أو الكسر . كقول امرئ القيس[٤] :

لا ، وأبيكِ ، ابنةَ العامرىِّ لايَدَّعِى القومُ أنى أَفِرّْ
تميمُ بنُ مُرٍّ وأَشياعُها وكِندةُ حولى جميعا صُبُرْ
إذا ركبوا الخيلَ واستلأَّموا تَحرَّقتِ الأَرضُ ، واليومُ قَرّ

وروى التنوخى[٥] أيضاً أن «منهم من يجعلها اختلاف الروى» . وربما كان يريد بذلك قول الخليل الذى شاع عند العلماء ، وصار هو القول المعروف . والإجازة – على هذا القول – هى اختلاف الروى فى نفسه ، مع تباعد مخارج الحروف .

والإجازة مأخوذة من إجازة الحبل ، وهى المخالفة بين قواه ؛ أو جواز المكان : أى تعديه ؛ لأن الشاعر تجاوز حرف الروى ؛ أو من التجوز ، وهو الإغماض فى الشىء أو التساهل .

وسمى الكوفيون الإجازة الإجارة بالراء ، من التعدى . كما سماها بعضهم الإعطاء ؛ لأن الشاعر أعطى الروى مالا يستحقه من الحروف .

وقد اختلف العلماء فى وضع بعض الأمثلة تحت الإجازة أو الإكفاء ؛ نتيجة اختلافهم فى الحكم على تقارب مخارج رويها أو تباعده ، ولكننا نستطيع أن نطمئن إلى أن الأمثلة التالية من الإجازة ، وأرتبها على حروفها .

١ – الباء : ومخرجها من بين الشفتين : ذكر شفيق الكمالى أنه سمع نمر بن عدوان من بدو العراق يجمع بينها وبين الدال فى قوله[٦] :

أمرٍ جرى لى بالتقاديرْ وِاسبابْ غَضبٍ عنِ اللّى يريد والْمَايْرِيدْ
البارحهْ يَعْقابْ حين القمرْ غابْ وْحين الثريا كُوكَبَتْ عالْمَغِيبْ

وربما جمع بينهما لما يتصفان به من جهر وشدة ، وإن كان مخرج الدال طرف اللسان وأصول الثنايا .

---

(٤) التنوخى ١٣٤ . ابن السراج ١٠١ . والأشياع : الأنصار . واستلأم : لبس اللأمة ، وهى سلاح الحرب .

(٥) ١٣٤ .

(٦) الشعر عند البدو ١٦٧ .

وذكر التبريزى أن الراجز جمع بينها وبين الشين واللام فى قوله[٧] :

إنّ بنى الأبردِ أخوالُ أبِى
وإنّ عِندى - إنْ ركبتُ مِسْحَلى -
سَمُّ ذَراريحَ رِطابٍ وخشِى

وأظن أن الروى هو الياء الساكنة ، وأن الأبيات لا إجازة فيها ، فالحروف الثلاثة التى جمع بينها متباعدة المخارج والصفات .

وذكر الأخفش أن العجير السلولى جمع بينها وبين الراء واللام والميم ، فى قوله[٨] :

رأى من رفيقيهِ جفاءً ، وبَيْعُه - إذا قام يبتاع القِلاصَ - ذميمُ
خَليليَّ : حُلاَّ واتْرُكا الرَّحْلَ ، إننى بمهلكةٍ ، والعاقباتُ تَدورُ
فَبيناهُ يَشْرِى رَحْلَه قال قائل : لمن جَمَلٌ رخوُ المِلاط نجيبُ ؟

قال الأخفش : « وهذه القصيدة كلها على اللام ، والذى أنشدها عربى فصيح ، لايحتشم من إنشاده هذا . ونهيناه غير مرة ، فلم يستنكر مايجىء به » . ويبدو أن ابن جنى أنكر هذا الجمع . قال البغدادى[٩] : « قال أبو الفتح بن جنى : هكذا أنشده أبو الحسن ، وهو بعيد ؛ لأن حكم الحروف المختلفة فى الروى أن يتقارب مخرجها كما أنشد سيبويه فى كتاب القوافى . والذى وجد فى شعر العجير السلولى :

فباتت همومُ الصدر شتَّى يَعُدْنَه كما عِيدَ شِلْوٌ بالعراء قتيلُ
فَبَيْناهُ يَشْرِى رحله قال قائل : لمن جملٌ رخو الملاط ذلول ؟
محلًّى بأطواقٍ عِتاقٍ كأنها بقايا لُجينٍ جَرْسُهن صليلُ

وقال صاحب العباب : البيت للعجير السلولى ، ويروى للمخلب الهلالى ، وهو ثابت فى أشعارهما ، والقطعة لاميّة ، ووقع فى كتاب سيبويه (نجيب) بدل (ذلول) وتبعه النحاة على التحريف ، وهى قطعة غراء .. » .

٢ - التاء : ومخرجها طرف اللسان وأصول الثنايا : ذكر الأخفش[١٠] أن الراجز جمع

---

(٧) الكافى ١٦٧ . المسحل : الفرس . والذراريح : حشرات حمراء منقطة بسواد تطير . وهى من السموم والخشىّ : اليابس .

(٨) ٤٧ . القلاص : الإبل الشابة . جمع قلوص . والمهلكة : الهلاك . والملاط : جانبا السنام .

(٩) خزانة الأدب ٢ :٣٩٧ . يعدنه : يزرنه . والشلو : الطرف من الجسم . واللجين : الفضة .

(١٠) ٥١ . الموشح ٢٠ .

بينها وبين الفاء فى قوله :

بالخيرِ خَيْراتٍ وإنْ شرًّا فَا
ولا أريد الشرَّ إلا أنْ تَا

ورفض أن تكون الألف رويًّا . والحق أن عدَّ هذا الكلام شعراً فيه تعسف شديد . وأن رفض الأخفش متعسف أيضاً ، وخاصة إن عرفنا أن المراد (وإن شرًّا فشرًّا) و (أن تريد) فاختصر .

ومخرج الفاء باطن الشفة السفلى وطرف الثنايا العليا ، وهى مهموسة رخوة . أما التاء فشديدة .

ويماثل هذا الكلام ماذكره الأخفش أيضا للتمثيل على اجتماع التاء والواو[11] :

قد وعدتْنِى أمُّ عمرو أنْ تَا
تمسحَ رأسى ، وتُفلِّينى وَا
وتمسحَ القَـنْفاء حتى تَنْتَا

ولكنه أعلن هنا أن « التاء قريبة المخرج من الواو ، وليست بأبعد من الواو من الراء . واللام من الباء . فى قوله (قنيل) و (تدور) و (نجيب) . وهذا من أقبح ما جاء لبعد مخارجها » ولو تساهل الأخفش فى عد الألف رويًّا لتخلص من مشاكل كثيرة .

وذكر أيضاً أن التاء اجتمعت والهاءُ ، مع بعد مخرجيهما وصفاتهما . قال[12] : « وقد وضعت العرب التاء مع الهاء فى أشعارهما كثيرا . قال أبو النجم :

أقولُ إذ جِئْنَ مُدبَّجاتِ
ما أقْرَبَ الموتَ من الحياهِ

ومنهم من يقول (الحياة) فيجعلها تاء فى الوقف لئلا يختلف الروى ، كما فعل فى الوصل . ولأن الوقف فى القوافى يجىء على غير الوقف فى الكلام » .

٣ – الجيم : ومخرجها من وسط اللسان ومافوقه من الحنك . وذكر أبو عمرو بن العلاء أنها اجتمعت و الدال فى قول الراجز[13] :

ياصاحبىَّ : أَدْرِجا إدراجاً
بالدَّلوِ ، لاتَنْضِرج انضراجا

---

(١١) ٤٧ ، ٥٢ . الموشح ٢٠ . تا : مختصرة من تمسح . ووا : مختصرة من وتمسح . وتنتا : تمرز .
(١٢) ٨٧ . المدبج : المزين .
(١٣) اللسان . مادة درج . الإدراج : الاستقاء فى رفق . وتنضرج : تنقض . والمدراج : السريع الم .

ولا أحبُّ الساقِيَ المِدراجا
كــأنـــه محنضِـنٌ أولادَا

وأعتقد أن الذى يَسّر له ذلك كون الحرفين مجهورين شديدين حتّى أُبدلت الجِيم دالا فى بعض الكلمات .

٤ – السين : ومخرجها من طرف اللسان والثنايا . ذكر ثعلب[١٤] أن الراجز جمع بينها وبين الشين فى قوله :

ألَــذُّ من ظــهـرِ فَـرَسْ
يومٌ على بــطـن فُــرُشْ

ومخرج الشين من وسط اللسان ومافوقه من الحنك .

٥ – الطاء : ومخرجها طرف اللسان وأصول الثنايا . ذكر ابن قتيبة فى أدب الكتاب أن الراجز جمع بينها وبين الفاء فى قوله[١٥] :

حَشْوَرة الجَنْبَيْن ، مَعْطاء القَفا
لاتَدَعُ الدُّهنَ إذا الدهنُ طَفا
إلا بجذْعٍ مثلِ أثباجِ القَطا

وأنكر ابن السيد عليه ذلك وقال : «هذا الرجز نبّه ابن قتيبة على أن الفاء حرف الروى فلذلك جعله من هذا الباب . وقد يجوز أن تكون الألف هى حرف الروى فلا يكون فى الرجز عيب ، ويكون خارجاً من باب الإجازة ، إلا أن تكون هذه الأبيات من قصيدة التزم الراجز فى جميعها الفاء حاشا البيت الذى ذكر فيه (القطا) فيكون حينئذ من هذا الباب» .

٦ – وأطرف ماجاء فى هذا الباب الخبر الذى رواه دعبل فى قوله[١٦] : «كان لى صديق متخلف يقول شعراً فاسداً مرذولاً ، وأنا أنهاه عنه ، إذ أتانى فأنشدنى يوماً :

إن ذا الحبَّ شديدٌ ليس ينجيه الفرارُ
ونجا من كان لا يعْـ ـشَق من ذل المخَازى

---

(١٤) قواعد الشعر ٢٧ .

(١٥) الاقتضاب ٢٣٦ ، ٤١٤ . الحشورة : العظيمة . والمعطاء : التى تساقط شعرها . والدهن : الزبل . والأثباج : الأوساط . يصف ناقة قد اشتد عطشها فهى تشرب الماء بما يطفو عليه من الزبل ولا تعافه .

(١٦) الأغانى (بولاق) ١٨ : ٤٣ . المحاسن والمساوى ١ : ١٠١ .

فقلت له : هذا لايجوز : البيت الأول على الراء ، والبيت (الثانى) على الزاى . فقال : لاتنقطه . فقلت له : فالأول مرفوع (والثانى) مخفوض . فقال : أنا أقول له لاتنقطه وهو يشكله ! » .

الإكفاء

عرفنا أن العرب – قبل وضع علم العروض – أحسوا بفساد يلحق آخر الشعر دون أن يحددوه . وسموه الإكفاء ، بمعنى المخالفة والقلب . وأخذ العلماء اللفظ عنهم ، غير أنهم أرادوا تحديده : فذهب الخليل ويونس بن حبيب والفراء وأكثر القدماء إلى أنه اختلاف حركات الروى المطلق (المجارى) ، وذهب غيرهم إلى أنه اختلاف حرف الروى فى نفسه ، وتعاقبه مع مايقاربه فى المخرج .

وقد وقع الإكفاء كثيراً من العرب ، لأنهم لم يكونوا يفطنون إلى الفروق بين الحروف المتقاربة المخارج ، قال الأخفش[١٧] : «رأيتهم – إذا قربت مخارج الحروف ، أو كانت من مخرج واحد ، ثم اشتد تشابهها – لم يفطن لها عامتُهم .. وسمعت منه :

أَأَنْ رُدَّ أَجمالٌ ، وفارق جِيرةٌ وصاح غرابُ البين ، أنت حزين ؟
تَنادَوا بأعلى سُحْرةٍ ، وتجاوبتْ هَوادِرُ فى ساحاتهم وصهيل

فرددنا عليه هذا غير مرة .. على نفر من أصحابه ممن ليس بدونه ، كلهم لايستنكر هذا » .

وأجمع العلماء على أن هذا غلط من العرب ، ولايجوز لغيرهم ؛ لأن الغلط لايُجعل أصلاً . قال عبد القادر البغدادى عن عبد اللطيف البغدادى فى شرح نقد الشعر لقدامة بن جعفر[١٨] :

« هذا فى النثر المسجوع ليس بعيب ، وأما فى النظم فأكثر مايرتكبه الأعراب دون الفحول والمشاهير . ولهذا لا أجيزه لشعراء زماننا ؛ كما لا أجيز لهم العيوب الباقية ، اللهم إلا فى الأرجاز الحربية التى تقال بديهاً ؛ فإنها تحتمل مالايحتمل الشعر الكائن عن روية وتمهل . فإن قيل : فهل العرب تعرف حروف المعجم حتى تلزم بها ؟ قيل : إنها وإن لم تعرفها بأسمائها فإنها تعرفها

---

(١٧) ٤٣ ، ٥٠ .
(١٨) خزانة الأدب ٤ : ٥٣٢ .

بأجراسها وتميز بينها بأصدائها ، ولهذا يلتزم الشاعر منهم حرف الروى ، فلا يخالفه إلا فى الأقل وإلى مايقرب منه .. فإن قيل : فلم أجزت الإكفاء للعرب وحظرته على أهل زماننا ؟ فنقول : العرب مطبوعون غير متعلمين ، وجفاة لايعرفون الكتاب ، بل يقولونه بالسليقة . وأما المحدثون فأهل كتابة وتعلم وتعمُّل ، وإن كان العرب أيضاً غير خالين من تعلم وتعمل وكتابة . ولهذا قلما يقع الإكفاء وغيره من العيوب إلا من الأعراب الأقحاح البعداء عن التعليم والتخريج »

ولهذا كان الإكفاء عندهم أقبح من الإصراف .

ويمكن أن نصنف الإكفاء إلى نوعين : ماوقع فى الحروف من المخرج الواحد . وماوقع من الحروف المتقاربة المخارج .

النوع الأول :

١ – الباء : اجتمعت والميمُ ، وكلتاهما تخرج من بين الشفتين . قال أبو الدهماء – وكان من أفصح الناس – يهجو شاعرا من بنى عكل[١٩] :

ويلُ الحبالَى إن أصاب الرَّكَبا
يستخرج الصبيان منه خِذما

وأضيف إلى المخرج كون الحرفين مجهورين وإبدال أحدهما من الآخر فى بعض المواضع كما فى لهجة مازن .

٢ – الدال : اجتمعت والطاءُ ، ومخرجها من طرف اللسان وأصول الثنايا ، ويجمع بينهما الجهر والشدة ، ولولا الإطباق فى الطاء لصارت دالا . قال الراجز[٢٠] :

إذا نزلتُ فاجعلانى وَسَطا
إنِّىَ شيخٌ لا أُطيق العَنَدا

٣ – الذال : اجتمعت والظاءُ ، ومخرجها طرف اللسان وطرف الثنايا ، ولايفصل بينهما غير انفتاح الذال وانطباق الظاء ، فأى خطأ أو عيب ينطلق بأحد الحرفين إلى أخيه . قال الراجز[٢١] :

---

(١٩) الموشح ٢٣ .

(٢٠) الأخفش ٥٢ ، ٩٥ . الموشح ٢٠ ، ٢٣ . التنوخى ١٢٢ . الاقتضاب ٢٣٥ ، ٤١٤ . اللسان . مادة عند . ألف باء : ٦٧ ، ١٩٧ . والعند : الجانب .

(٢١) الاقتضاب ٤١٤ . ألف باء٢ : ٧١ . الأقباظ : جمع قبظ . وهو العسيف . والأس : الأصل . والجراميز : الحياض . جمع جرموز . والوجاذ : الحجارة الصلدة الضخمة .

كـأنّها والـعـهـدُ مذ أقياظِ
أُسُّ جَـرامِيزٍ على وِجـاذِ

٤ – الراء : اجتمعت واللام ، ومخرجها مادون طرف اللسان إلى منتهاه ، ويجمع بينهما كونهما مجهورين بين الحروف الشديدة والرخوة . والخلط بينهما كثير عند الأطفال والكبار ، أنشد أبو خليفة الخصيبى لرجل يصف الجُعَل[٢٢] :

أسود كالليلِ ، وليس بالليل
له جناحـان ، وليس بالطير
يجرّ فدانـاً ، وليس بالثور

٥ – الزاى : اجتمعت والصادُ ، ومخرجها طرف اللسان والثنايا . ويجمع بينهما كونهما رخوين من حروف الصفير . قال الراجز[٢٣] :

كأنّ فا قارورةٍ لم تُعْفَصِ
منها حِجاجا مُقْلةٍ لم تَلْخَصِ
كـأن صيرانَ الـمَهـا المنقَّزِ

٦ – السين : اجتمعت والصادُ ، ومخرجها طرف اللسان والثنايا . ويجمع بينهما الرخاوة والهمس والصفير . ولولا الإطباق فى الصاد لكانت سيناً . قال الراجز[٢٤] :

إنْ يأتِنِى لصٌّ فإنِى لصُّ
أطلسُ مثلُ الذئبِ إذ يَعْتَسُّ
سَوق حُداءٌ ، وصَفيِرى نَسُّ

النوع الآخر :

١ – التاء : اجتمعت والثاءُ فى قول الشاعر[٢٥] :

---

(٢٢) اللسان . مادة فدن . والفدان : المحراث .

(٢٣) الأخفش ٣ : ٤ . الاقتضاب ٢٣٥ . ١٤ : ٤ . اللسان . مادة كفأ . ألف باء٢ : ١٣٩ . وتعفص : تغلق . والحجاج : العظم الدائر حول العين . والمقلة : العين . وخص : ورم . والصيران : الجماعات . والمها : البقر الوحشى . ونقز : وثب .

(٢٤) التنوخى ١٢١ . الموشح ٢٠ . ٢٣ . الأطلس : الأسود المغبر . ويعتس : يطوف بالليل . والنس : الزجر .

(٢٥) قواعد الشعر لثعلب ٢٧ . ويقال : إن اليهود كانوا يبدلون الثاء تاء . وعلى هذا فالشعر لا إكفاء فيه ، لأن الشاعر يهودى .

رُبَّ شتمٍ سمعتُه فتصاممْـ ـتُ ، وغىٍ تركتُه ، فكُفيتُ
ينفع الطيبُ القليلُ من الرز قِ ، ولا ينفع الكثيرُ الخبيث

ومخرج الثاء من طرف اللسان وطرف الثنايا ، وكثيراً ماتبدل تاء ، بل تفعل ذلك بعض اللهجات فى اطراد .

٢ – الحاء : اجتمعت والخاءُ فى قول الراجز(٢٦) :

أزهرُ لم يولد بنجم الشُّحِّ
مُيمَّم البيتِ ، كريم السِّنْخ

ومخرج الحاء من وسط الحلق ، والخاء من أدناه ، ويجمع بينهما الرخاوة والهمس .

٣ – الدال : اجتمعت والضادُ فى قول الراجز(٢٧) :

هل تعرف الدارَ بذى أَقباضِ
لم تُبق فيهـــا دِيَمُ الرِّدادِ
إلا الأثــافىَّ على وِجــاد

ومخرج الدال من طرف اللسان وأصول الثنايا ، والضاد من حافة اللسان ومايليها من الأضراس ، وشَقَّت على بعض اللهجات فأبدلتها دالاً أو مايقاربها .

٤ – العين : اجتمعت والغينُ فى قول الراجز(٢٨) :

قُبِّحتِ من سالفةٍ ومن صُدُغْ
كأنها كُشْيةُ ضَبٍّ فى صُقُعْ

ومخرج العين من وسط الحلق ، والغين من أدناه .

٥ – اللام : اجتمعت والنون فى قول الراجز يصف الإبل(٢٩) :

بناتُ وطاءٍ على خَدِّ اللَّيل
لأُمِّ من لم يتَّخذْهن الويل

---

(٢٦) الاقتضاب ٤١٤ . أزهر : أبيض . والشح : البخل . والميمم : المقصود لكرمه . والسنخ : الأصل . وروى بالحاء ، فلا إكفاء فيه حينئذ .

(٢٧) التنوخى ١٢١ . ذو أقباض : موضع . والديم : المطر يدوم فى سكون ، جمع ديمة . والرداد : السحب التى أراقت ماءها . والأثافى : أحجار الموقد . والوجاد : أماكن حفظ الماء .

(٢٨) الأخفش ٤٩ . قواعد الشعر ٢٧ . الموشح ١٩ . ابن السراج ١٠٩ . التنوخى ١٢١ . التبريزى ١٦١ . الاقتضاب ٢٣٦ ، ٤١٤ . وروى : صقغ ، فلا إكفاء فيه على هذه الرواية .

(٢٩) الأخفش ٤٨ ، ٥٠ . الموشح ٢١ . ابن السراج ١٠٩ . التنوخى ١٢١ . شفيق الكالى ١٦٦ . وأراد بالبيت الأول أنهن ذللن الليل وتمكن فيه . وأنقت الناقة : أخذت فى السمن : والسلامى العظم الرقيق الصغير فى اليد والرجل .

لايشتكين عملا ما أَنْقَيْن
مادام مخٌّ فى سُلامَى أو عَيْن

ومخرج اللام مادون طرف اللسان إلى منتّهاه ومافوق ذلك يليها إلى الشفتين الراء فالنون ، ويجمع بينهما كونهما مجهورين بين الشدة والرخاوة حتّى إن إحداهما تبدل من الأخرى .

٦ – الميم : اجتمعت والنون كثيراً ، حتّى قال الأخفش[٣٠] : «وقد سمعت من العرب مثل هذا ما لا أحصى . قالت بنت أبي مسافع الأشعرى ترثيه[٣١] :

ومالِيثُ غَرِيفٍ ذو أظافيرٍ وإقدامْ
كِحِبِّىَ إذ تَلاقَوْا و وجوهُ القومِ أقران
وأنت الطاعنُ النَّجلا ءِ ، منها مُزْبِدٌ آن
وفى الكفِّ حُسام صا رمٌ أبيضُ خذّام

ومخرجا الحرفين متباعدان : فالنون مما دون طرف اللسان إلى منتّهاه ، والميم من بين الشفتين ، ولكن يجمع بينهما كونهما حرفين مجهورين ، بين الشدة والرخاوة ، فيهما غنة ، تبدل إحداهما من الأخرى .

ونلاحظ فى الإجازة والإكفاء أن غالبية الأمثلة من الرجز ، الذى ينظمه ناظمه فى ارتجال وسرعة ودون تعمل ، فيحمل كثيراً من ملامح صاحبه النطقية ، سواء كانت ملامحه الخاصة أو ملامح قبيلته . ولذلك يدور فى خلدى أن الفروق فى الحروف – التى يدعى الخلط بينها – لم تكن واضحة لدى قائل هذه الأرجاز ، بحيث لم تختف عليه وحده ، بل على أصدقائه من قومه . فهى معيبة عندنا ، ولكنها لم تكن كذلك عندهم .

الإصْراف

الإصراف اختلاف حركة الروى (المجرى) بالفتح مع الضم أو الكسر ، أُخذ من قولهم : صرفت الشىء : أى أبعدته عن طريقه ، كأن الشاعر صرف الروى عن طريقه الذى كان

---

(٣٠) ٤٥ .

(٣١) الأخفش ٤٣ . ٥٠ . ٩٥ . الموشح ١٩ . ٢٠ . ٢٣ . . التنوخى ١٢٠ . التبريزى ١٦١ . اللسان ، مادة كفأ . وخنا . أشعار الترقيص لأحمد تيمور ٥٨ الكمالى ١٦٤ – ١٦٧ . الغريف : الغابة . والحب : الحبيب . والنجلاء : الواسعة . والمزبد : الدم المتدفق ذو الزبد . وآن : حارّ ساخن . وخذام : قاطع .

يستحقه من مماثلة حركته لحركة الروى الأول .

وسماه بعضهم الإسراف ، وهو فى الأصل مجاوزة الحد والاعتدال .

ولم يذكر الخليل ولا الأخفش الإصراف ، ويبدو أنهما لم يعرفا وقوعه فى الشعر(٣٢) ، ولكن المفضل الضبى ذكره(٣٣) ، وروى المبرد مقطوعة جمعت الحركات الثلاث(٣٤) :

تُكلِّفنى سَوِيقَ الكَرْمِ جَرْمٌ وماجَرْمٌ وماذاك السويقُ ؟
وماشربوه وهْو لَهم حلالٌ ولاقالوا به فى يوم سوقِ
فأَوْلَى ثم أولى ثم أولى ثلاثاً يابن عمرٍو أن تَروقا

وصرح التنوخى أن الأجود فى مثل هذا الشعر تسكين الروى .

وعلى الرغم من ذلك جاء الإصراف فى قواف يتعذر تسكينها ، لأنها موصولة بهاء متحركة أو ساكنة ، مثل قول عمران بن حطان الخارجى :

الحمـــدُ للهِ الـــذى يـعـفـو ويشـتدّ انتقامُهْ
فهناك مَجْزَأَةُ بن ثو رٍ كان أشجَعَ من أُسامَهْ

ومهما يكن من شيء فالإصراف قليل كل القلة فى الشعر للمخالفة الصوتية الجلية فيه . ولذلك فصله جماعة من العلماء عن الإقواء ، وأعطوه اسمه الخاص به ، لأنه أقبح من الإقواء . ولم يفرق غيرهم بينهما ، واقتصروا على اسم واحد هو الإقواء ، باعتبار أنهما اختلاف فى حركة الروى . وأنكره جماعة ألبتة .

الإقواء

اختلف العلماء فيه اختلافهم فى أكثر المصطلحات التى أخذوها من أفواه العرب : فذهب بعضهم إلى أنه الإقعاد ، أى نقص العروض عن الضرب ، نحو قول النابغة الذبيانى(٣٥) :

لما رأتْ ماء السَّلَى مشروباً والفَرْثَ يُعْصَر فى الإناء – أَرَنَّتِ

فوزن عروضه (مفعولن) وضربه (متفاعلن) فزاد العجز بذلك على الصدر زيادة قبيحة ،

---

(٣٢) شرح لزوم ما لا يلزم ١ : ٣١ .

(٣٣) كافى التبريزى ١٦١ .

(٣٤) التنوخى ١١٧ .

(٣٥) السلى : جلدة فيها الجنين من الناس والمواشى . والفرث : الزبل فى الكرش .

وعلى هذا الرأى يصير الإقواء عيباً فى العروض لا القافية .

وذهب الخليل وقطرب إلى أنه اختلاف حروف الروى أى الإكفاء . ولم يشع هذان الرأيان .

وذهب أبو عمرو بن العلاء إلى أنه اختلاف حركة الروى (المجرى) مطلقاً ، بالضم أو الكسر أو الفتح .

ولكن القول الذى استقر عند العلماء هو قول الأخفش الذى أعلن فيه أن الإقواء اختلاف المجرى بالكسر والضم فقط .

ورد أكثر العلماء هذا الاسم إلى قولهم : أقوى الفاتل حبله : إذا خالف بين قواه ، فجعل إحداهن قوية والأخرى ضعيفة ؛ ورده جماعة إلى قولهم أقوتِ الدارُ ، إذا خَلَت ، سميت القافية بذلك لخلوها من الحركة التى بنيت عليها .

والإقواء أكثر العيوب انتشاراً فى الشعر القديم ، قال الأخفش(٣٦) : « وقد سمعت مثل هذا من العرب كثيراً مالا يُحْصَى . قَلّ قصيدة ينشدونها إلا وفيها الإقواء . ثم لايستنكرونه ، وذلك لأنه لايكسر الشعر . وكلٌّ بيت منها شعر على حياله » .

وطبيعى أن يطغى مثل هذا العيب عند صغار الشعراء وجُفاتهم ، قال قدامة(٣٧) : « وهذا فى شعر الأعراب كثير ، وفيمن دون الفحول من الشعراء » .

ولكنه لم يقتصر عليهم ، بل تسرب إلى شعر الأئمة ، مثل : النابغة الذبيانى وبشر ابن أبى خازم اللذين اشتهر إقواؤهما ، ومثل امرئ القيس وزهير وغيرهما فى أبيات مفردة(٣٨) . ولذلك فإن محمد بن سلام الجمَحى تساهل كل التساهل فى قوله(٣٩) : « لم يقو من هذه الطبقة [الأولى] ولا من أشباهها أحد إلا النابغة .. » .

وقد علل العلماء انتشار الإقواء على هذه الصورة بوقوف الشعراء على قوافيهم بالتسكين ، والحق أننا لانستطيع أن نتصور إمكان مجىء قصيدتى عميرة بن طارق اليربوعى(٤٠) اللتين يكاد يتعاقب فيهما بيت مكسور وآخر مضموم إلا على هذا الأساس ، أو على نطق الروى

---

(٣٦) ٤٢ . ابن السراج ١٠٧ .

(٣٧) نقد الشعر ١٠٩ . الموشح ٢٢ ، ١٣٢ .

(٣٨) انظر مقال « الإقواء فى الشعر الجاهلى » الذى نشره الدكتور نورى حمودى القيسى فى مجلة كلية الآداب بجامعة بغداد ١٩٦٥ .

(٣٩) طبقات فحول الشعراء ٥٥ . خزانة الأدب ١ : ٢٨٦ .

(٤٠) نقائض جرير والفرزدق ١ : ٥١ .

بلهجة فيها نوع من الإمالة تجعل الشاعر لايفطن إلى الاختلاف[٤١] .

وحاول الأستاذ محمد عبد العزيز الدباغ[٤٢] أن يبرر انتشار الإقواء : فزعم أن الشاعر كان يستعمله قصداً لتأكيد الكلام وتقريره ، وتنبيه السامعين إلى نقطة معينة يريد أن يوجههم إليها ، ولكن هذا الرأى الغريب لاتدعمه الحجج التى أتى بها ، ولا المواضع التى وقع فيها الإقواء من القصائد .

وقد اختلف أهل النحو والعروض[٤٣] فى إنشاد الأبيات التى وقع فيها الإقواء : فذهب الأولون إلى أنها أنشدت على المجرى الأصلى للقصيدة ولم يراع الموقع الإعرابى للقافية ، بل وضع لها ابن هشام قاعدة خاصة ، فصرح بأن من جملة المواضع التى يقدر فيها الإعراب ما اشتغل آخره بحركة القافية .

وذهب الآخرون إلى النقيض ، وقالوا : إنها تقرأ وفق مايقتضيه النحو ، وإلا فما عُدّت عيباً عروضيًّا .

ووافق الدكتور إبراهيم أنيس النحويين ، وقال[٤٤] : «لو صحت مثل هذه الروايات يجب أن تعد خطأ نحويًّا لاخطأ شعريًّا . فالشاعر صاحب الأذن الموسيقية ، والحريص على موسيقى القافية ، لايعقل أن يزل فى مثل هذا الخطأ الواضح الذي يدركه حتى المبتدئون فى قول الشعر ، بله النابغة وأمثاله من شعراء الفحول .. وبذلك يكون الشاعر قد أخطأ فى قواعد النحو لا فى الموسيقى الشعرية .. وعلى هذا فما يسمى بالإقواء أو الإصراف لا وجود له فى الشعر العربى قديمه أو حديثه » .

وغفل الجميع أن الخليل والأخفش وسيبويه – حين حكوا عن العرب ما حكوا – كانوا يشافهونهم ويسمعونهم ، ويسجلون مايؤديه عيانهم .

وعلى الرغم أن الإقواء غير جائز للشعراء المحدثين فقد التقطه بعض الشعراء فى العصور الإسلامية ، وهذبه ، ونظمه ، فجعل منه فناً خاصًّا تعمد فيه الإقواء معاقباً بين بيت مكسور وآخر مضموم . وقد سمى هذا الفن القَواديسى ، تشبيهًا بقواديس الساقية (أوعية الساقية) لارتفاع بعض قوافيه فى جهة ، وانخفاضها فى جهة أخرى . وأول من جاء به فى شكله الفنى

(٤١) الشعر الجاهلى ٢٩ .

(٤٢) مجلة دعوة الحق بالرباط – العدد الخامس – السنة السابعة – عن نورى القيسى ١٣ – ١٥ .

(٤٣) الإرشاد الشافى ١٧٢ – ١٧٣ .

(٤٤) موسيقى الشعر ٢٦١ – ٢٦٢ .

طلحة بن عبيد الله العونى . ومثاله قوله من قصيدة له مشهورة طويلة[٤٥] :

كم للدُّمَى الأبْكار بالـ ـخبْتيْن من منازلِ
بمهجتى للوجد من تـذكـارهـا مـنـازلُ
مَـعـاهـدٌ رَعـيـلُـهـا مُـثْـعَـنْـجِـر الـهَـواطـلِ
لما نـأى سـاكـنُـها فـأدمُـعِـى هـواطـلُ

السِّناد

اختلف العلماء فى السناد أيضاً : فقال أبو عبيد : اختلاف الأرداف ، وقال : الزجاجى : كل عيب سوى الإقواء والإكفاء والايطاء ؛ وقال الرمانى : اختلاف ماقبل الروى ومابعده من حركة أو حرف ؛ وقال غيرهم : هو الإقواء ؛ وقيل : هو اختلاف حركة الروى (المجرى) بالفتح ؛ وقيل : اختلاف الحذو والتوجيه والإشباع ؛ وقيل : اختلاف الحروف اللازمة قبل الروى ، وهى الردف والتأسيس .

ثم استقر الأمر على أن السناد اختلاف مايراعى قبل الروى من الحروف والحركات .

واتفق أكثر الكاتبين على أن هذا الاسم مأخوذ من قولهم : خرج بنو فلان إلى القتال متساندين : أى خرجوا على رايات شتى ، دون قائد واحد ، فهم مختلفون متنازعون . وكذلك القصيدة التى وقع فيها هذا العيب اختلفت أبياتها ، ولم تتألف على حسب ماجرت به العادة فى انتظام القوافى .

وقال بعضهم : إنه مأخوذ من مساندة بيت إلى بيت ، إذا كان كل واحد منها ملقى على الذى بجواره دون استواء .

ويتضح من هذا أن السناد خلل فى التماثل الصوتى الذى أراد الشاعر العربى أن يحققه لقوافيه ، ولذلك نجد اختلافاً واضحاً بين العلماء فيه جملة وتفصيلاً بين من يريد أن يحقق التماثل التام ويرى أنه « قد تغلط مقاحيم الشعراء وثنيانهم[٤٦] » ، ومن يرى ذلك عبثاً فادحاً و « اشتراطات العلماء التى ذكروها تحكمٌ وتعنت ليس إلا[٤٧] » ، ومن توسط بين الفريقين ،

---

(٤٥) العمدة ١ : ١٧٨ . الدمى : العرائس . والخبت : المتسع من بطن الأرض . والمهجة : الروح . والمعاهد : المنازل . والرعيل : السرب . والمثعنجر : السائل المنصب . والهواطل : السحب الممطرة .

(٤٦) الموشح ٢٣ . المقحم : الذى يقحم سنًّا إلى أخرى وليس بالبازل ولا المستحكم . والثنيان : العاجز الواهن .

(٤٧) المرشد ٣٧ .

وعاب أنواعاً ، وأجاز أخرى دون عيب ملحوظ .

وأنواع السناد – على التعريف الشائع – خمسة : اثنان يلحقان الحروف ، وهما سناد التأسيس والردف ؛ وثلاثة تلحق الحركات ، وهى سناد الحذو والإشباع والتوجيه .

سناد التأسيس

هو تأسيس قافية وإهمال أخرى ، كقول ابن السلمانى[٤٨] :

لو ان صدورَ الأمر يبدُون للفتى كأعقابِه لم تُلْفِه يَتندَّمُ
لَعَمرى لقد كانت فِجاجٌ عَريضةٌ وليلٌ سُخامىٌّ الجناحين أَدْهَمُ
إذِ الأَرض لم تَجْهل علىّ فروجها وإذ لىَ عن دار الهوان مُراغَمُ

أسس البيت الأخير ، وأهمل ماقبله . وهذا السناد قليل حتى إن الدكتور إبراهيم أنيس[٤٩] أعلن أنه لايعرف شاعراً ارتكبه .

وصرح المعرى أن هذا السناد قد يقلّ قبحه إذا ماعدل الشاعر عن كسر الإشباع فى القافية المطلقة قال[٥٠] : « ويُحسِّن من السناد الذى يجىء فى المطلق المؤسس أن تكون حركة الدخيل فتحة ، لأنه يقرب بذلك من المجرد .. وفى مجىء الفتحة بعد التأسيس مايخرج السامع عن العادة . لأن أكثر ما أُسِّس من أشعار العرب إنما يكون بعد ألفه كسرة كحامِل وراسِم . وفى قصيدة العجاج [غير المؤسسة]

مُكَرّمٍ للأنبياء خاتَمِ

فإن روى بكسر التاء فهو أشنع ، وإن روى بفتحها فهو أسهل » .

سناد الرِّدْف

هو إرداف قافية وإهمال أخرى ، مثل قول أحمد شوقى :

فازْوَرَّ غضباناً ، وأعرض نافِراً حالٌ من الغيدِ الحسان عَرَفْتَه

(٤٨) الفجاج : الطرق الواسعة بين الجبال . جمع فج • والسخامى : الأسود كالفحم . والأدهم : الأسود . وتجهل : تغمض وتبهم . والفروج : المواضع المخيفة . جمع فرج . والمراغم : المهرب والرحلة .

(٤٩) موسيقى الشعر ٢٧٣ .

(٥٠) شرح لزوم ما لا يلزم ١ : ٢٠ .

فى قصيدته المردفة التى مطلعها :

السحرُ من سود العيون لقيتُه والبابلىُّ بلحْظِهن سُقيتهُ

وقد اتفق العلماء على جواز تعاقب الواو المضموم ماقبلها والياء المكسور ماقبلها فى الردف دون عيب ، للتقارب بين صوتيهما . وهذا التعاقب كثير فى الشعر ، أعلن التنوخى [٥١] أنه لايحاط به لكثرته .

ولم يكتف بعض العلماء بهذا التساهل ، بل أجاز سناد الردف كله ، ورأى أنه من العيوب الخفيفة ، وخاصة إذا ماااجتمع هو ومايخفف من التباين فى جرس الأبيات . وقد عبر الدكتور إبراهيم أنيس عن قريب من هذا الرأى فى مناقشته للبيتين :

إذا كنت فى حاجة مرسلاً فأرسل حكيماً ولا تُوصِهِ
وإنْ بابُ أمر عليك التوى فشاور لبيباً ولا تَعْصِهِ

فقال [٥٢] : « فحين نستعرض شعر القدماء والمحدثين ، لانكاد نظفر بتلك الظاهرة التى سموها (سناد الردف) إلا مع ياء المد وواو المد ، وبشرط أن يلى الروى تلك الهاء التى تسمى وصلاً . كما فى البيتين السابقين . فإذا نحن حللنا القافية فى هذين البيتين وجدنا أن الكلمتين (توصه) و (تعصه) تشتركان فى أمور : ١ – حرف التاء والصاد والهاء ٢ – كسرة الصاد وكسرة الهاء ، كما نلحظ أن واو المد فى (توصه) قد جعلت معادلة لحركة قصيرة ومعها حرف من الكلمة الأخرى (تعصه) ، وتلك الحركة هى فتحة التاء مضافاً إليها حرف العين . وقد قررنا آنفا أن حرف المد يعادل حركة قصيرة معها حرف من الحروف ، فالمعادلة الصوتية فى قافية البيتين قد تبدو محققة ، ولكنا نعلم أن أصوات اللين بطبيعتها أوضح فى السمع ، وعلى هذا فنسبة الوضوح السمعى فى الفتحة ومعها العين من كلمة (تعصه) أقل من نسبته فى واو المد من كلمة (توصه) . تلك هى الحقيقة الصوتية التى تجعل سناد الردف نابياً فى السمع غير مستساغ .. لأن الأذن – وقد تعودت نسبة خاصة من الوضوح السمعى فى القافية .. تأبى الرجوع عنها ، وتنفر مما يمكن أن يقل عن هذه النسبة .. فإذا أضيف إلى هذا أن مايتكرر من أصوات القافية حينئذ سيصبح مقصورا على الروى أدركنا السبب فى نفور الذوق الموسيقى مما يسمى سناد الردف ، ولكن زيادة هاء الوصل بعد الروى تكثر من الأصوات المكررة فى أواخر الأبيات . ويتبع هذا أن يقل شعورنا بغرابة القافية ، وربما تقبلتها الآذان حينئذ ، ولهذا لايكاد يرى بعض المحدثين غرابة أو شذوذاً فى قافية البيتين السابقين » .

---

(٥١) ١٣٠ .

(٥٢) موسيقى الشعر ٢٧٠ .

سناد الحَذْو

هو اختلاف الحذو بفتح مع كسر أو ضم ، كقول عمرو بن الأيهم التغلبي[٥٣] :

ألم تَرَ أنّ تغلبَ أهلُ عزٍّ جبالُ مَعاقلٍ مايُرْتَقَينا
شربنا من دماء بنى عُقَيل بأطراف القَنا حتى رَوِينا

ففتح حذو البيت الأول ، وكسر الآخر ، وقول عمرو بن كلثوم فى وصف الدروع[٥٤] :

إذا وُضعت عنِ الأبطالِ يوماً رأيتَ لها جلودَ القومِ جُونا
كأن مُتونَهنَّ متونُ غُدْرٍ تُصَفِّقها الرياح إذا جَرَيْنا

فضم حذو البيت الأول وفتح الآخر .

ولم يعب الأدباء اجتماع الكسر والضم اقتداء باجتماع الياء والواو فى الردف ، كما نرى فى معلقة عمرو بن كلثوم ، بل فى الشعر المردف كله ، إلا إذا التزم الشاعر مالايلزمه من التقيد بالواو وحدها أو الياء وحدها .

وذهب الأدباء إلى أن سناد الحذو أقبح من سناد الإشباع والتوجيه وذهب المعرى إلى أنه فى الشعر المقيد أشنع منه فى الشعر المطلق[٥٥] .

سناد الإشباع

هو اختلاف الإشباع . وقد أطلق المبرد الحكم وأوجب عدم اختلافه . فقال[٥٦] : «لا تختلف حركة الدخيل بتة ، فإن كان ذلك فهو سناد . وهو أحد العيوب» وتابعه فى ذلك أكثر العلماء الذين استقبحوا الاختلاف وكرهوه .

وأجاز الخليل تعاقب الحركات ، لأن الأصل فى حركة الدخيل عنده أن تحرك بأية حركة ، حتى إنه أهمل تسميتها . وهو الذى سمى الإشباع .

---

(٥٣) المعاقل : الحصون المنيعة ، جمع معقل . والقنا : الرماح . والمفرد قناة .

(٥٤) الجون : السود ، من الصدأ . والمتون : الظهور ، جمع متن . والغدر : ما غادره المطر من ماء . وتصفقها : تتلاعب بها .

(٥٥) شرح لزوم ما لايلزم ١ : ٢٩ .

(٥٦) ١١ .

أما الأخفش فموقفه الذى يعكسه كتابه غامض ، ولعل سبب ذلك ماالحق الكتاب من تحريف .

فمرة يتفق مع الخليل ويقول[٥٧] : «لا أبالى الحركة التى بعد التأسيس أن تختلف ولا أعده عيباً وهو قليل . وكان الخليل يجيزه» .

وأخرى يتفق مع المبرد أو يكاد ، ويقول[٥٨] : «قد يلزمون الكسر قبل هذه الكاف ، ولايجيزون غيره ، وكذلك قاله أكثر الشعراء . وما أرى اختلاف ذلك إلا سناداً ؛ لأن الشعراء لم تقله إلا هكذا أو قبله تأسيس .. ولايحسن أن يجتمع فتح وكسر ولاضم ولاكسر وضم ؛ لأن ذلك لم يُقَل إلا قليلاً .. وجميع ماسمعنا من الشعر على هذا إلا الشىء القليل يشذ» .

وتدرج العلماء بهذا السناد فى القبح فأخفه قبحا عندهم ما اجتمع فيه الضم والكسر . مثل قول الشاعر :

وكنا كغُصْنَى بانةٍ ، ليس واحدٌ　　يزول على الحالات عن رأى واحِدِ
تَبدّلَ بى خِلاً فخالَلْتُ غيرَه　　وخَلَّيْتُهُ لما أراد تباعُدى

بل أجازه كثيرون ولم يعدوه عيباً . وأقبح منه ما اجتمع فيه الفتح والكسر كقوله :

يانخلُ ، ذات السِّدْرِ والجداوِلِ
تطاوَلى ماشئت أَنْ تطاولى

أو الفتح والضم كقوله :

يامن له النِّعمُ التى　　بالشكر ليس تُقابَل
لم يُعرِضُوا جهلاً بها　　لكنّ ذاك تَجاهُل

وعلى الرغم من اتفاقهم – أو اتفاق أكثرهم – على هذا التدرج اختلفوا على موضع سناد الإشباع من بقية أنواع السناد : فقال ابن كيسان[٥٩] : «أقبح مايكون السناد فى حركة الحرف الذى يسمى الدخيل» فجعله أقبحها على الإطلاق .

وقال المعرى : [٦٠] «لم يفرقوا بين المقيد المجرد والمقيد المؤسس ، وهو عندى فى المؤسس أقبح ، لأنه يختلف الحرف بالحركات بين حرفين لازمين . وإذا كان المقيد مجرداً لم يكن قبل

---

(٥٧) ٢١ .

(٥٨) ٢١ : ٣٨ .

(٥٩) تنقيب ٥٥ .

(٦٠) شرح لزوم ما لايلزم ١ : ٣١ .

التوجيه حرف لازم » فجعله أقبح من التوجيه فقط ؛ لشذوذه بين عدة حروف ملتزمة على حين لايصحب التوجيه شيء ملتزم .

وقال ابن السراج(٦١) : «اختلاف التوجيه أسهل من اختلاف الحذو ، واختلاف الإشباع أسهل » . فجعله – لو صح فهمى – أقل أنواع السناد قبحاً .

سناد التوجيه

هو اختلاف حركة التوجيه . واختلف موقف العلماء منه : فتساهل الأخفش وأجازه مطلقاً لكثرته ، وأباح الجمع بين الفتح والضم والكسر دون عيب ؛ لأن الحركات تختلف هى والحروف فهى أضعف وأقل ظهوراً ، فجاز فيها عندهم مالم يجز فى الحروف . ومثاله قول رؤبة(٦٢) :

وقاتمِ الأعماقِ خاوى المُخْتَرَقْ
أَلَّفَ شتَّى ليس بالراعى الحَمِقْ
شَذَّابةٌ عنها شَذَا الرُّبْعِ السُّحُقْ

وسار الخليل على ما ألفنا فىأنواع السناد الأخرى ، فأباح الجمع بين الضم والكسر ، كما يجمع بين الواو والياء فى الردف ، وعاب الجمع بين الفتح والضم أو الكسر ، وسماه السناد ، على حين سماه أبو عبيدة وابن قتيبة الإجازة ، وشذ كراع النمل فأباح الجمع بين الفتح والضم أو الكسر ، وعاب الجمع بين الضم والكسر ، فالأبيات الثلاثة السابقة غير معيبة إذن عند الأخفش ، على حين يعيب الخليل البيت الأول ، ويعيب كراع البيت الثانى .

وقد فضل الدكتور إبراهيم أنيس(٦٣) رأى الخليل لقربه إلى النظريات الصوتية الحديثة التى ترى بين الضمة والكسرة وجوه شبه لاتراها بينهما وبين الألف ، ولاحظ أن الشعراء استحسنوا فى الأعم الأغلب التزام التوجيه الواحد ، ولم يخرجوا عليه إلا فى أبيات قلائل .

ولاحظ حازم القرطاجنى(٦٤) أن شعراء الجاهلية كانوا أحرص على هذا الالتزام من شعراء الإسلام .

---

(٦١) ١١٢ .

(٦٢) القاتم : المغبر ، والأعماق : الأطراف البعيدة من الصحراء . والمخترق : الممر . وألف : جمع . وشتى : متفرقة . يصف الحيوانات . والحمق : الأحمق . والشذا : الأذى . والربع : الحمير ، والسحق : البعيدة .

(٦٣) موسيقى الشعر ٢٦٨ . (٦٤) منهاج البلغاء ٢٧٤ .

وتشدد بعضهم وأراد أن يحقق التماثل الصوتى التام لقوافى القصيدة كلها ، فأعلن أن توجيه القصيدة يجب أن يكون حركة واحدة : فتحة أوكسرة أوضمة ؛ ولم يجز أن تتعاقب فيه الحركتان أو الثلاث .

ومهما يكن من شيء فالفئات كلها تتفق على أن تعاقب الضمة والكسرة أخف من تعاقب الفتحة معهما ، وأن عدم التعاقب ألبتة أحسن الأحوال .

وذهب ابن السراج إلى أن هذا السناد أسهل من سناد الحذو ، أما الخليل فذهب إلى أنه أفحش من سناد الإشباع ، وربما كان ذلك هو الذى دعا ابن جنى إلى أن يناظر بينه وبين الإقواء فى قوله : إنه يقوم فى القوافى المقيدة مقام ذاك فى القوافى المطلقة .

التجْريد

التجريد تنويع الضرب (تفعيلة الروى) بالبحر الواحد ، بأن يأتى البيت الأول من ضرب ، (والثانى) من آخر . أخذوه من الحرد فى الرجلين ، وهو تقبض إحداهما فى السير خلقة ، أومن الرجل الحريد أى المنفرد المنعزل .

وهو فى القوافى شبيه الإقعاد (تنويع العروض) فى العروض ، غير أن هـذا يكاد يختص ببحر الكامل . على حين لايختص التجريد ببحر معين ، وحظر العلماء العيبين كليهما على الشعراء المتأخرين .

والأمر الغريب أن ماطلعت عليه من كتب أجمعت على التمثيل للتحريد بالبيتين التاليين من بحر الطويل :

إذا أنت فضلتَ امرأً ذا براعةٍ — على ناقص كان المديحُ من النقص
ألم تر أن السيفَ ينقص قَدرُه — إذا قيل : هذا السيف خيرٌ من العِصِى

وضرب البيت الأول منه مفاعيلن والآخر مفاعلن ؛ الغريب أنهم يفعلون ذلك على الرغم من أن أكثرهم ينبه أن البيتين من قصيدتين مختلفتين وليسا من واحدة . فلا يصح إذن الجمع بينهما ولا الحكم بأن فيهما عيباً ما .

التنافر

أحب العرب مطابقة الكلام لمقتضى الحال ، وعدوها البلاغة التى يسعى إليها الساعون ، وكذا فعل نقاد القوافى الشعرية ؛ إذ طلبوا إلى الشاعر أن يكون جرس قوافيه متسقاً مع الظرف الذى يتحدث عنه ، أو مع شخصيته .

ودفعهم هذا إلى عيب القوافى التى تجلت فيها الرقة المفرطة فى الموضع الذى لا يدعو إليها . عابوا عبيد الله بن قيس الرقيات فى قصيدته اليائية التى أشرت إليها سابقاً ، وأبا العتاهية فى قوله(٦٥) :

يـاواهـا لـذكـر الـلــ ـــهِ ياواهاً ويـاواهـا

لقد طَـيَّب ذكرُ الـلــ ـــهِ بـالـتسبيح أفواها

ووصموهما بالتخنث .

وعابوا القوافى الحوشية الغريبة التى أتى بها الشعراء المتحضرون ، على حين اغتفروها للقدماء ؛ لأنهم عاشوا فى غير مجتمعهم ، وتحدثوا بألفاظ غير ألفاظهم(٦٦) قال أبو العتاهية لمحمد بن مناذر : إن كنت أردت بشعرك العجاج ورؤبة فما صنعت شيئاً ، وإن كنت أردت شعر أهل زمانك فما أخذت مآخذهم ، أرأيت قولك : (ومن عاداك لاقَى المرْمَريسا) أى شيء المرمريس ؟(٦٧) ، بل بلغ بهم الأمر أن عابوا الأعراب الذين عاشوا فى العصر العباسى ، ودخلوا الحواضر واستمروا ينظمون الشعر الغريب ، مثل أبى حزام غالب بن الحارث العكلى ، وأحمد بن جحدر الخراسانى ، ومحمد بن عبد الرحمن الغريبى الكوفى ، ومحمد بن علقة التيمى ، بل شارك فى هذا النقد من صناعتهم البحث عن الغريب كاللغويين من أمثال ابن الأعرابى الذى سمع الكوفى يقول(٦٨) :

وما شَبْرَقتْ من تنوفيَةٍ بها من وَحَى الجنّ زِيزَيْزَمُ

فقال له : إن كنت جاداً فحسبُك الله .

---

(٦٥) الموشح ٢٥٩ .

(٦٦) الموشح ٣١١ .

(٦٧) الموشح ٣٦٩

(٦٨) نقد الشعر ١٠٠ – ١٠٣ . الموشح ٣٥٤ – ٣٥٥ . شبرقت : جرت وقطعت . والتنوفية : الصحراء الواسعة البعيدة الأطراف . والوحى : الصوت والكلام الخفى . والزيزيزم : صوت الجن .

وأضيف هنا الألفاظ ذات الجرس الذى تنفر منه الأسماع المرهفة ، التى رققتها الحضارة وأرهفتها . فقد استخدم جرير الأموى لفظ بوزع علماً على من تغزل فيها ، فعابوه عليه . ولكن السيد الحميرى العباسى وقع فى غلطة جرير . فقال ابن رشيق[٦٩] : « وأما قول السيد الحميرى . . فإنه ثقيل من أجل بوزع ، وأنكر هذه اللفظة عبد الملك بن مروان على جرير ، فما ظنك بالسيد الحميرى . وكلما كانت اللفظة أحلى كان ذكرها فى الشعر أشهى ، اللهم إلا أن يكون الشاعر لم يزور الاسم ، وإنما قصد الحقيقة لإقامة الوزن ، فحينئذ لاملامة عليه ، ما لم يجد الكنية مندوحة » .

ولا يقتصر الثقل على الأعلام بل قد تجده الآذان فى أية قافية ، مثل تلك التى استعملها كلثوم بن عمرو العتابى فى قوله :

فَتّ المَادِحَ إلا أنّ أَلْسُنَنا مُسْتَنْطَقَاتٌ بما تُخفى الضّمايير

قال المرزبانى[٧٠] : « قال (الضَمايير) فختم البيت منها بأثقل لفظة ، لو وقعت فى البحر لكدرته ، وهى صحيحة لكنها غير مألوفة ولا مستعذبة وما شىء أَمْلَك بالشعر بعد صحة المعنى من حسن اللفظ » .

* * *

تلك هى العيوب التى تتناولها كتب القوافى ، ويفيض علماء العروض القول فيها أو يوجزون ، ويمكن أن نردها كلها إلى النشاز أو الخروج على ما تقتضيه الموسيقى من تماثل صوتى أو تشاكل نغمى . ولكن هذه العيوب الموسيقية ليست جميع العيوب التى فطن لها العلماء ، فهناك مجموعة أخرى من العيوب ، لا تمس جرس القوافى بل دلالتها ، ولم يتحدث عنها علماء العروض والقوافى وحدهم بل شاركهم فيها نقاد الشعر مشاركة واسعة ووصفوا القوافى التى تتصف بهذه العيوب بالقلق والنفور ، والتى تبرأ منها بالتمكن ، وحذروا الشعراء من الوقوع فيها : فقد استهجن بشر بن المعتمر[٧١] فى صحيفته المعروفة القافية التى « لم تحل فى مركزها وفى نصابها ، ولم تتصل بشكلها ، وكانت قلقة فى مكانها ، نافرة من موضعها » وحذر من إكراهها على اغتصاب الأماكن ، والنزول فى غير أوطانها . ويمكن أن نصنف العيوب التى تصيب القوافى ، فتصمها بالقلق وعدم التمكن التصنيف التالى .

---

(٦٩) العمدة ٢ : ١٢٢ .

(٧٠) الموشح ٢٩٤ . وانظر ص ٢٦٠ ، ٢٨٤ ، ٢٩٠ ، ٣٠٣ ، ٣١١ ، ٣١٨ ، ٣٢١ .

(٧١) البيان والتبيين ١ : ١٣٨ .

العيوب اللغوية

الإيطاء

الإيطاء تكرار كلمة الروى ، اشتق من المواطأة بمعنى الموافقة ، كما قال تعالى فى سورة التوبة آية ٣٧ : (ليُواطِئوا عِدَّةَ ما حَرَّم الله) والأصل فيه أن يطأ الإنسان فى طريقه على آثار وطئه أو وطء غيره .

وقد أطال العلماء الوقوف أمام الإيطاء ، وتشعبت بهم السبل فى النظر إليه ، وتفصيل أحواله الجائزة والمذمومة :

فأعلنوا أن التكرار لا يستلزم العيب ، لأن بعض الشعراء كرر كلمة القافية معتمدًا الأمر فى نفسه ، إذ يجد فيها لذة تدفعه إلى الاستزادة من الاستماع إليها أو التفوه بها ، فهى لفظ الجلالة ، أو أحد أسماء الرسول الكريم ، أو اسم الحبيب المفارق ، قال بعضهم :

محمدُ ساد الناس كَهْلاً ويافِعاً   وساد على الأملاك أيضاً محمدُ
محمدُ : كلُّ الحسن من بعض حسنه   وما حسنُ كلِّ الحسن إلا محمد
محمدُ ما أحلى شمائله ، وما   ألذ حديثاً راح فيه محمد

أو لأنه يريد أن يسخر ممن يرد اسمه ، ويشوه صورته ، كما فعل محمود بيرم التونسى فى قوله :

ولم أذق طعم قدرٍ كنتُ طابخَها   إلا إذا ذاق قبلى المجلسُ البلدى !
كأن أمىَ - بَلَّ الله تُرْبَتَها -   أوصتْ فقالت : أخوك المجلس البلدى !
يا بائعَ الفجلِ بالمليم واحـدة   كم للعيال ؟ وكم للمجلس البلدى ؟

ورأى الدكتور شكرى عياد[٧٢] أن صاحب الشعر الحر يتعمد الإيطار لغرض آخر ، قال : « الشاعر يزيد نغمه خفوتاً بلجوئه المتكرر إلى الإيطاء . . . فالإيطاء إذ يوجه الذهن إلى تماثل المعنى يصرفه عن تماثل النغم » .

وأعلن بعضهم أن تكرر قافية المصراع الأول فى قوافى الأبيات ليس عيباً ، كقول امرئ القيس[٧٣] :

---

(٧٢) موسيقى الشعر ١٣٠

(٧٣) اللبانات : الحاجات ، جمع لبانة . تنظر : تؤجل .

خليليَّ : مُرَّا بى على أمّ جُنْدَبِ   نُقَضِّ لُباناتِ الفؤادِ المعذَّبِ
فإنكما إن تَنْظُرانىَ ساعةً   من الدهرِ تنفعْنى لدى أم جندب

ومنع بعضهم التكرار فى القصيدة كلها مهما طالت . وتخفف بعضهم الآخر فمنع التكرار فى الأبيات المتقاربة ، ثم اختلف هذا الفريق فى تحديد عدد الأبيات المتقاربة : فمن يرى أن القصيدة ما احتوت على ثلاثة أبيات فصاعدا كالأخفش أباح أن تتكرر الكلمة دون عيب على أن يفصل بين الكلمتين المكررتين هذا العدد من الأبيات . ومن يرى أن القصيدة ما احتوت على سبعة أبيات فصاعداً كالخليل – أوجب أن يفصل بين الكلمتين المكررتين هذا العدد وإلا كان معيباً . وهذا الرأى هو الذى شاع بين الجمهور . ومن يرى أن القصيدة ما احتوت على عشرة أبيات فصاعدا ، عاب ماتكرر دون فاصل من هذا العدد ، وأباح ما وراءه . وكذلك فعل ابن جنى الذى ذهب إلى أن القصيدة تضم ١٥ بيتاً ، والفراء الذى ألزم أن تضم ٢٠ بيتاً . وسبب الإباحة عندهم جميعاً أنهم عدوا اللفظ الآخر كأنه قد ورد فى قصيدة أخرى بعد الفاصل الذى حدده .

كذلك لم يعيبوا الإيطاء الذى فى غرضين مختلفين فى القصيدة الواحدة : كأن تكون الكلمة الأولى فى النسيب فى أول القصيدة ، والأخرى فى وصف الرحلة أو المدح ، ولو لم يفصل بينهما العدد المحدد من الأبيات ؛ لأن كل غرض يُشَبَّه – فى هذه الحالة – بالقصيدة المستقلة ، ألا تراهم يقولون : « دَعْ ذا » و« عَدِّ عن ذا » عندما يريدون الانتقال من غرض إلى آخر .

وعالجوا الكلمة المكررة نفسها : فاشترط الأخفش ومن بعده أن تتكرر الكلمة بلفظها ومعناها لكى تعاب . فإذا تكرر المعنى واختلف اللفظ فقدت المواطأة . وإذا تكرر اللفظ واختلف المعنى لم يكن ذلك عيبا ، كقول الخليل(٧٤) :

ياويحَ قلبى من دواعى الهوى   إذ رحل الجيران عند الغُروبْ !
أَتبعتُهم طَرْفى وقد أُمْعَنوا   ودمعُ عينى كفَيْضِ الغروب
بانوا وفيهمْ طفلة حُرَّةٌ   تَفْتَرُّ عن مثل أَقاحى الغُروب

وخالفوا بذلك الخليل بن أحمد الذى عاب التكرار مجردًا ، وذهب إلى أن كل كلمة وقعت موقع القافية ، واعيد لفظها فى قافية بيت آخر ، وكانت العوامل تقع عليهما – إيطاء اتفق معناهما أو اختلف . وإنما خرج عن المواطأة عنده الاسم والفعل المشتركان فى اللفظ مثل

(٧٤) معنى الغروب على الترتيب : غروب الشمس – جمع غرب ، وهى الدلو العظيمة المملوءة – جمع غرب ، وهو الوهدة المنخفضة .

(ذَهَب) للمعدن النفيس و (ذَهَب) للذهاب ؛ لأن العوامل لا تقع عليها . وخرج العلم والصفة المشتركان كالعباس علماً وصفة على الكثير العبوس .

وقد أفاض مخالفو الخليل الحديث فى الأحوال المعيبة ، وغير المعيبة : فاتفقوا على عدم عدّ المسند إلى الضمير المتصل مثل كتابهم وثيابهم ، ودعاهم ورماهم ، والمتصل بالضمير وغير المتصل مثل من غلامى ومن غلامٍ ولم تضربِى ولم تضربِ ، والكنية والاسم مثل مالك وأبى مالك ، والمصغر والمكبر كرجيل ورجل ، والمفرد والمثنى مثل (ضربا) بألف الإطلاق و (ضربا) بألف التثنية ؛ والمفرد والجمع مثل (يضربُو) بواو الإطلاق و (ولم يضربوا) بواو الجمع ؛ والمقلوب مثل أَنْيُق وأَيْنُق الدالتين على جمع الناقة – اتفقوا على عدم عد ذلك كله من الايطاء المعيب .

واختلفوا فى اجتماع العلم والصفة – الذى أجازه الخليل – فعابه أبو على الفارسى ، ولم يعبه ابن جنى ؛ والمعرفة والنكرة كالرجل ورجل ، والمختلف العامل مثل أُخذت عنه وتجاوزت عنه فلم يعبها الأكثرون ، وعابها قليلون .

وعابوا تكرار الكلمة الدالة على اثنين بمعنى واحد كالزوج والعرس والحليل ، والمسندة إلى الضمير المنفصل مثل كما هما وإلاهما ، والفعل المسند إلى الفاعلين المختلفين مثل أضرب وتضرب ونضرب ، والأسماء التى دخلت عليها حروف جر مختلفة مثل لرجل وبرجل .

ولذلك لم يعيبوا قول الشاعر[٧٥] :

أخوك مَنْ إنْ كنت فى بُؤْسَى ونُعْمَى عادَلَكْ
وإنْ بَداك مُنْعِماً بالبِرِّ منه عاد لك

ولم يقف الأمر عند هذا ، بل تجاوزه إلى الايطاء فى ذاته : فأنكر جماعة من الكاتبين أن يكون عيباً ، وأباحوه دون تحرج ؛ وأباحه بقية العلماء للشعراء الذين عاصروهم ، ما عدا محمد بن سلام الجمحى الذى حظره عليهم ؛ لأنهم قد علموا أنه عيب[٧٦] .

وتوسط الدكتور عبد الله الطيب فقال[٧٧] : « حظر الايطاء على وجه العموم أمر يتقبله الذوق ، لأن الذوق السليم يكره التكرار مالم يدع إليه داع قوى ، إلا أن الإصرار على الحظر فى كل حالة وكل مناسبة ، وبغض النظر عن مقتضيات الظروف التى تدعوا إليه – خطأ

---

(٧٥) عادلك الأولى : من المعادلة والمشاركة . وعاد لك : مكونة من الفعل عاد والجار والمجرور لك .

(٧٦) طبقات فحول الشعراء ٦٠ . الموشح ٢٢ . العمدة ١ : ١٧٠ .

(٧٧) المرشد ١ : ٣٢ .

عظيم . . » أما العرب القدماء فحكى الأخفش[٧٨] أنهم لا يختلفون فى عيبه .

وواضح أن الايطاء ليس بالعيب الموسيقى ، فلا نشاز فيه على الصوت الموسيقى ، بل إنه يحقق التماثل الصوتى التام ، وإنما هو عيب فى القدرة التعبيرية عند الشاعر ، أوكما قال الفراء[٧٩] : « إنما يواطئ الشاعر من عىّ » ، أو قال الدمنهورى[٨٠] : « إنما كان الايطاء عيباً لدلالته على ضعف طبع الشاعر ، وقلة مادته (اللغوية) حيث قصر فكره عن أن يأتى بقافية أخرى » .

وربما كان ذلك مادعاهم إلى الاختلاف فى مقدار قبحه ، وإباحته وحظره ؛ حتى ذهب ابن عبد ربه[٨١] إلى أنه أخف ما يعاب به الشعر .

وأخيراً أدرك العلماء أن قبح الايطاء يتفاوت من موضع إلى آخر . فيخف القبح إن تباعد مابين الكلمتين المكررتين ، أوطالت القصيدة . وكلما ازداد التباعد وطول القصيدة ازداد القبح خفة . ويقبح الايطاء ويسمج إن كثر . ويشنع إن ورد فى بيتين متتاليين ، أو تكررت القافية مع شىء من الألفاظ التى قبلها ، كقول ابن مقبل[٨٢] :

أو كاهتزازِ رُدَيْنِىٍّ تَداوَلَه ... أيدِى التِّجارِ فزادُوا مَتْنَه لِينَا

مع قوله :

نازعتُ أَلبابَها لُبِّى بُمختَزَنٍ ... من الأحاديث حتى ازْدَدْنَ لى لينا

ويبلغ القبح الغاية عندما تتكرر ثلاث كلمات أو أكثر ، كقول أبى ذؤيب الهذلى[٨٣] :

سَبقوا هَوىً وأَعنَقوا لهوَاهُمُ ... فتُخُرِّموا ، ولكلّ جنبٍ مَصْرَعُ

مع قوله

فصَرَعْنَه تحت العَجاجِ فجنبُه ... متتَرِّبٌ ، ولكل جنبٍ مَصْرَع

---

(٧٨) ٥٥ .

(٧٩) العمدة : ١ : ١٧١ .

(٨٠) الإرشاد ١٦٧ .

(٨١) العقد ٥ : ٥٠٨ .

(٨٢) الرديني : الرمح .

(٨٣) هوى : هواى . أعنقوا : تبع بعضهم بعضا . وتخرموا : ماتوا واحدا واحدا . والعجاج : الغبار .

التّضْمين

التضمين تعلق قافية البيت بما بعده بحيث لا يستقل كل واحد من البيتين بالمعنى ، بل يبقى الأول مفتقراً إلى الآخر لإتمام معناه . سمي بذلك من التضمين الذى هو الايداع ، كأن الشاعر أودع تمام معنى البيت الأول – الآخرَ .

واتفق القدماء على أن خلو الشعر منه أحسن من وجوده فيه ، ثم اختلفت مواقفهم ، وربما كان من أسباب اختلافهم عدم ذكر الخليل إياه ولا عده من عيوب القوافى : فقد أعلن الأخفش[٨٤] أنه ليس عيباً لكثرته ، على حين صرح ابن كيسان[٨٥] أنه ليس بالعيب القبيح ، وتمادى المتأخرون فاستقبحوه ، وإن أجازوه للشعراء المعاصرين لهم .

والذى دعاهم إلى عيبه كون القافية محل الوقف والاستراحة ، فإذا كانت مفتقرة إلى ما بعدها لم يصح الوقف عليها ، وأُدرجت فى الكلام ، فتفقد كثيراً من رنينها الذى يحب العرب المحافظة عليه وإبرازه . يضاف إلى ذلك رغبتهم فى جعل كل بيت وحدة مستقلة : يقول المرزبانى[٨٦] : « المضمن عيب شديد من الشعر ، وخير الشعر ماقام بنفسه . وخير الأبيات عندهم ماكفى بعضه دون بعض ، مثل قول النابغة :

ولست بمُستَبْقٍ أخاً لا تَلُمُّه على شَعَثٍ ، أىُّ الرجالِ المهذَّبُ ؟

ويقول ابن كيسان[٨٧] : « أما التضمين فإنه ليس بالعيب القبيح ، ولكن أجزل الكلام ماكان قائماً بنفسه ، إذا أُنشد كل بيت من القصيدة مفرداً استوعب المعنى الذى وُضع له . . » . والتضمين يخل بهذه الوحدة إخلالاً تاماً .

وإذا كان الأمر كذلك كان من الطبيعى أن نجد الأنواع الحديثة من الشعر التى تمردت على وحدة البيت ، وعدتها عقبة كئوداً تحول دون التدفق الشعرى – تقبل على التضمين ، وتراه النهج الطبيعى للتعبير ، وتستخدمه دون أن تحس حرجاً ما حياله . فعل ذلك أنصار الشعر المرسل قديماً مثل محمد فريد أبى حديد ، وأحمد زكى أبى شادى ، والدكتور محمد مصطفى

(٨٤) ٦٥ .

(٨٥) تلقيب ٥٧ . المرشد : ١ : ٥٨ .

(٨٦) الموشح ٢٦١ .

(٨٧) تلقيب ٥٧ .

بدوى ، وعلى أحمد باكثير ، وحسين غنام[٨٨] . وفعله حديثاً أصحاب الشعر الحر ، الذين ذهب الدكتور شكرى عياد[٨٩] إلى أنهم يحتّمون التضمين عندما يتعاقب عندهم بيتان مقفيان متساويا الطول أو أكثر ، « فالبيتان أو الأبيات القليلة فى هذا الأسلوب تكون جملة لحنية ؛ على أن الشاعر الحر لا يسمح للذة الموسيقية البسيطة الناشئة من هذا اللحن أن تفسد عليه وحدة بنائه ، فيعلق معنى هذه الوحدة اللحنية بما قبلها أو بما بعدها ، وهو أسلوب التضمين الذى تحدث عنه القدماء وعابوه ، ولكنه هنا يفرض نفسه بمايشبه الحتمية الفنية . وكلما تشابهت الصياغة الموسيقية لأسطر الشعر الحر مع الصياغة الكلاسيكية كان الشاعر أحرص على التضمين » .

ولم يضع العلماء التضمين فى منزلة لا تتغير ، بل وجدوه متفاوت القبح كالعيوب السابقة ، واقتصر أكثرهم على تصنيفه إلى صنفين اثنين : القبيح ، والمقبول . وعدوا القبيح ما افتقر فيه البيت الأول إلى الآخر افتقاراً لازماً ، لأنه لايتم الكلام إلا به كالمرفوعات الأربعة (الفاعل ونائبه ، وخبر المبتدأ ونواسخه) والصلة ، وجواب الشرط ، والقسم ، كقول النابغة الذبيانى :

وهم وردوا الجِفارَ على تميمٍ ... وهم أصحابُ يومِ عُكاظَ ، إنِّى
شهدتُ لهم مواطنَ صادقاتٍ ... شهدْنَ لهم بحسن الظنِّ منى

وعدوا المقبول مالم يفتقر فيه البيت الأول إلى الآخر افتقاراً لازماً بل يصح الاستغناء عنه ، فالكلام تام بدونه وإنما الحاجة إليه لتفسير المعنى وتكميله : كالتوابع الأربعة (الصفة والبدل والتوكيد والعطف) والفَضَلات (المفعولات) ، وإن كان الفراء عاب هذا النوع أيضاً . ومثاله قول امرئ القيس :

وتعرف فيه من أبيه شمائلاً ... ومن خاله ، ومن يزيدَ ، ومن حُجُرْ
سماحةَ ذا ، وبِرَّ ذا ، ووفاءَ ذا ... ونائلَ ذا إذا صَحا وإذا سكِرْ

فالمعنى تام فى البيت الأول ، ويَصلح الوقوف عليه ، إلا أنه فسّره وفصّله فى البيت الآخر .

وانفرد حازم القرطاجنى بإيراد تصنيفين يتتبعان تدرج القبح فى القوافى المضمنة . فصنف

---

(٨٨) حركات التجديد ٣٧ ، ٤٠ ، ٦٠ ، ٩٤ ، ١٢٤ ، ١٢٨ .

(٨٩) موسيقى الشعر ١٢٠ .

القوافي – في التصنيف الأول إلى أربعة أنواع :

١ – ألا تفتقر كلمة القافية إلى ما بعدها ، ولا يفتقر ما بعدها إليها ، وهو المستحسن على الإطلاق .

٢ – أن تفتقر إلى ما بعدها ، ولا يفتقر ما بعدها إليها ، وهو قبيح .

٣ – ألا تفتقر إلى ما بعدها ، ولكن ما بعدها يفتقر إليها ، وهو قبيح أيضاً .

٤ – أن يفتقر كل منهما إلى الآخر ، وهو أشدها قبحا .

وصنفها في الثاني إلى خمسة تتصاعد في القبح ، لأنه يشتد أو يضعف بحسب شدة الافتقار أو ضعفه ، وهذا هو التصنيف :

١ – أشد الافتقار افتقار بعض أجزاء الكلمة إلى بعض ... وربما صنع الشاعر قوافيه على هذا الوضع ليعمّي موضع القافية ... وهو قبيح ... وحكى أنه ... بذلك إلى الإغرام الذي حكي عنه المعري في قوله[90] ... وكان بعض المتأخرين يزعم أن الإغرام أن يتم وزن البيت ولا تتم الكلمة . وهذا لا يعرف في شعر العرب ، وإنما يتعمده المحدثون كقول القائل :

أبا بكر : لقد جاءت لك من يحيى بن منصو
ر الكأس ، فخذها منـ ـه صرفا غير ممزو
جة ، جنبك الله أبا بكر من السوء

٢ – يتلوه في شدة الافتقار افتقار أحد جزأي الكلام المركب المفيد إلى الآخر .

٣ – وأما افتقار العمدة إلى تتمة الفضلة ، والفضلة إلى الاستفادة إلى العمدة فأقل قبحا من ذلك ، وإنما يكون هذا حيث تقوم الدلالة على المراد بالإضمار .

٤ – وافتقار المعطوف إلى ما يعطف عليه إذا كان المعطوف كلاماً تاماً أخف من ذلك وأقل قبحاً .

٥ – فإن كان المعطوف ناقصاً كان أمر الإضمار أسهل . .

ولم يكتف بعض الكاتبين بالتصنيف المجرد ، بل فصل بين النوعين المقبول والمذموم من التضمين فصلاً تاماً ، وأعطى كلاً منهما اسماً خاصاً به ، فترك اسم التضمين للنوع المعيب أحياناً وسماه الإغرام أحيانًا أخرى ، أو خص بعض أنواعه بالاسم الآخر الذي أخذه من قولنا :

---

(٩٠) الفصول والغايات ٤٤٦ . ومنهاج البلغاء ٢٧٦ – ٢٧٧ .

أغرمته كذا ، أى ألزمته[٩١] ، والغريم لملازمته ، وذهب المعرى[٩٢] إلى أن الإغرام دون التضمين فى الاقتضاء ، ومثل له بقول النابغة :

فلو كانوا غداةَ البَيْن منُّوا　　وقد رَفَعوا الخدورَ على الخيام
صَفحتُ بنظرةٍ فرأيت منها　　بجنب الخِدْر واضِعةَ القِرام

أما النوع المقبول غير المعيب فسموه الاقتضاء[٩٣] .

وكشف ابن رشيق[٩٤] عن تضاؤل العيب كلما بعدت الكلمة التى تقتضى البيت الآخر من القافية ، مثل قول إبراهيم بن هَرْمة :

إما تَرَيْنى شاحِباً متبذِّلا　　كالسيف يخْلق جفنُه فيضيع
فلرب لذة ليلة قد نلتها　　وحرامُها بحلالها مدفوع

فالبيت الأخير جواب لإما — البعيدة عن القافية — بدليل دخول الفاء على صدره . وربما فصل بين بيتى التضمين أبيات كثيرة ، بقدر ما يتسع الكلام وينبسط الشاعر فى المعانى ، فلا يضره ذلك إذا أجاد ، وسماه البديعيون التفريع ، ومثاله قول النابغة :

فما الفراتُ إذا جاشتْ غَواربُه　　ترمى أواذيُّه العَبْرين بالزَّبَدِ

ولم يورد الخبر إلا بعد بيتين فاصلين :

يوماً بأجودَ منه سَيْبَ نافلةٍ　　ولا يحول عطاءُ اليوم دونَ غدِ

وكشف الدكتور عبد الله الطيب عن جواز التضمين دون عيب فى بعض المواطن ، قال[٩٥] : « كثيراً ما يحسن موقعه إذا كان البحر قصيراً ، أوكان الشعر قصصياً آخذا بعضه برقاب بعض ، أو خطابياً حامياً » وإن كانت الأمثلة التى أتى بها قد ينازع فيها .

وتعمد بعض الشعراء المتأخرين التضمين للاستطراف والدلالة على حسن الاقتدار ، فملح ذلك منهم ولم يُعَب ؛ لأن العيب على من اجتهد فى أن تكون أبياته كالأمثال التى تنفرد ، فيكون كل مثل منها قائماً بنفسه غير معتمد على غيره . ومثاله « قول أحدهم »[٩٦] :

---

(٩١) التنوخى ١٣٥ .

(٩٢) الفصول ٤٤٦ . الخدور : الستور ، جمع ستر . والخيام : الهوادج . وصفح : نظر متعرفا . والقرام : الستر الأحمر .

(٩٣) الموشح ٤١ كاف التبريزى ١٦٧ .

(٩٤) العمدة ١ : ١٧١ ، ١٧٢ ويخلق : يبلى .

(٩٥) المرشد ٣٩ .

(٩٦) تلقيب ٥٨ .

يا ذا الذى فى الحبِّ يَلْحَى : أَمَا ‏ ‏ تَخْشَى عقابَ الله فينا ، أَمَا
تعلمُ أنّ الحبَّ داءٌ ، أَمَا ‏ ‏ والله ، لو حُمِّلتَ منه كما
حُمِّلتُ من حبٍّ رخيمٍ لَمَا ‏ ‏ لُمتَ على الحب ، فدَعْنى وما
ألقَى ، فإنى لستُ أدرى بما ‏ ‏ أُصبتُ إلا أننى بينما
أنا بباب القصرِ فى بعض ما ‏ ‏ أطلبُ من قصرِهم إذ رَمَى
قلبى غزالٌ بسهامٍ فما ‏ ‏ أخطا بسهميهِ ولكنما
سهاه عينانِ له كلما ‏ ‏ أراد قتلِى بهما سَلَّما

وأخيراً : أود أن أشير إلى أن بعض العلماء أطلق على التضمين أسماء أخرى : فسماه قدامة ابن جعفر البتر ، وجعله من عيوب ائتلاف المعنى والوزن ، فقال[٩٧] : « ومنها المبتور ، وهو أن يطول المعنى عن أن يحتمل العروض تمامه فى بيت واحد ، فيقطعه بالقافية ، ويتمه فى البيت الآخر ، مثال ذلك قول عروة بن الورد :

فلو كاليوم كان علىّ أمرى ‏ ‏ ومن لك بالتدبُّرِ فى الأمورِ

فهذا البيت ليس قائماً بنفسه فى المعنى ، ولكنه أتى فى البيت الآخر بتمامه ، فقال :

إذن لَملكتُ عصمةَ أمِّ وهبٍ ‏ ‏ على ماكان من حَسَكِ الصدورِ »

وحكى ابن رشيق والتنوخى[٩٨] أن قوماً ذهبوا إلى أن المعاظلة هى التضمين .

---

(٩٧) نقد الشعر ١٤٠ . والحسك : الشوك ، والمراد هنا الغل .

(٩٨) العمدة ٢ : ٢٦٤ . والقوافى ١٣٦ .

القلق

ومن العيوب اللغوية ما أجراه الشاعر – من أجل القافية – فى لفظها ، مفردة ومركبة : أى ما يمكن إدراجه تحت علوم اللغة والنحو والصرف .

وإذا بدأت باللفظ المفرد لاحظت أول ما لاحظت جور الشاعر على صيغته ، واضطراره إلى إخضاعه لتحويرات شتى أجراها عليه بالزيادة تارة ، والنقص ثانية والتبديل ثالثة ، مما يمكن أن نضعه تحت العيب الذى سماه قدامة « التغيير »[٩٩] .

ومثال الزيادة قول الراجز[١٠٠] :

أقول إذ خرَّتْ على الكَلْكالِ
يا ناقتى ما جُلتِ من مَجالِ

والأصل الكلكل .

ومثال النقص قول الشاعر[١٠١] :

وقبيلٌ من لَكيزٍ شاهدٌ رهطَ مرجومٍ ، ورهط ابن المُعَلّ

أراد ابن المعلى .

ومثال التبديل فك المضاعف ، كقول الراجز[١٠٢] :

الحمدُ لله العلىِّ الأَجْلَلِ

والأصل الأجلّ ؛ أو إنشاء صيغة غير الصيغ المعروفة ، كقول رؤبة[١٠٣] :

أَقفرتِ الوَعْثاءُ والعَثاعِثُ
من بعدهم والبُرَق البَرارِثُ

فالجمع المعروف البراث ، ومفرده برَث ؛ أو اختيار صيغة ذات معنى غير الذى يريده ، كقول

---

(٩٩) نقد الشعر ١٣٨ .

(١٠٠) الموشح ٩٦ . تلقيب ٦٢ – ٦٣ . والكلكل : ما لمس الأرض من صدر الناقة .

(١٠١) الموشح ٩٦ . وانظر التلقيب ٦٣ .

(١٠٢) الموشح ٩٤ . وانظر ٩٦ ؛ ٢٣٤ ، ٢٣٥ ، والتلقيب ٦٥ .

(١٠٣) الوساطة ٧ . الوعثاء : الرملة اللينة تغيب فيها الأرجل . والعثاعث : الأرض اللينة البيضاء ؛ جمع عثعثة . والبرق : الأراضى تختلط فيها الحجارة والرمل والطين ؛ جمع برقة . والبرارث : الأماكن السهلة .

عدى بن زيد العبادى[١٠٤] :

ولقد عَدّيتُ دَوْسرةً كَعلاةِ القَيْنِ مِذْكارا

فالمذكار التى تلد الذكور ، وإنما أراد المذكَّرة أى القوية الشبيهة بالذكور .

ويندرج تحت هذا النوع إبدال حرف من حرف ، كقول علباء بن أرقم[١٠٥] :

ياقَبَّحَ الله بنى السِّعْلاةِ

عمراً وفانوساً شِرار الناتِ

ليسوا بأخيارِ ولا أكياتِ

أراد شرار الناس ، وأكياساً إن لم يكن هذا الإبدال لهجة له ، كما يدعى النحاة .

وإذا انتقلت إلى الكلام المركب وجدت الشاعر وقع فى عدة عيوب . أهمها اللحن أو الارتباك الإعرابى مما أجبر النحاة على البحث عن تأويل لما قال الشاعر . ومثاله قول الفرزدق[١٠٦] :

وعضُّ زمانٍ يابن مروانَ – لم يَدَعْ من المالِ إلا مُسْحَتًا أو مُجَلَّفُ

ويعادله فى الكثرة والأهمية المعاظلة أو ارتباك ترتيب الكلام ، مما يؤدى إلى غموضه .

والمثال الشائع للمعاظلة قول الفرزدق فى مدح هشام بن إسماعيل[١٠٧] :

وما مثلُه فى الناس إلا مُملَّكاً أبو أمِّه حىٌّ أبوه يُقارِبُهْ

أراد وما مثله فى الناس حى يقاربه إلا مملك أبو أمه أبوه ؛ لأن الممدوح كان خال الخليفة ، وأعتقد أن اضطراره إلى وضع (يقاربه) فى موضعها من القافية جعله يرتكب كل هذا التعسف أو على الأقل كان أحد العوامل فيه .

ولم يؤد تغيير الترتيب الطبيعى للكلام إلى الغموض وحده ، بل أدى فى بعض الأحيان إلى تغيير المعنى ، بل قلبه . قال العجاج[١٠٨] :

---

(١٠٤) الموشح ٨٨ . وانظر ٢١٨ ، ٢٣٥ . ونقد الشعر ١٣٨ . والوساطة ١٤ . والدوسرة : الناقة الشديدة الضخمة . والعلاة : السندان . والقين : الحداد .

(١٠٥) الأخفش ١٢٣ – ١٢٤ . التنوخى ١٢٣ .

(١٠٦) الوساطة ٦ – ٩ . وانظر نقد الشعر ١٣٩ ، والتلقيب ٦٤ – ٥ . والموشح ٩٥ ، ١٠٢ ، ١٠٤ ، ١٨٧ ، ١٩١ ، ٢١٧ ، ٢٧٢ ، ٢٧٩ – ٢٨٠ ، ومنهاج البلغاء ١٨١ ، وغيرها . والمسحت : المهلك . والمجلف : الذى بقيت منه بقية .

(١٠٧) الموشح ٩٧ . وانظر ٤٣ ، ٦١ ، ٦٧ ، ٧١ ، ٨٥ ، ٩٦ ، ١٠٢ ، ١٠٤ ، ١٥٨ ، ١٨٥ ، ٢١٢ – ٢١٣ . والصناعتين ١٦٢ – ١٦٥ ، والعمدة ١ : ٢٦٠ ، وجمع الجواهر ٣١٣ ، والتلقيب ٦٧ وغيرها .

(١٠٨) الموشح ٢١٩ . وانظر ٨٨ – ٨٩ .

(وحَبَس الناسُ الأمورَ الحُبَّسا)

أراد حبست الأمور الحُبّس الناس .

ويمكن أن أضع مع هذه العيوب عدم الاتساق فى الألفاظ : كالذى يبدو فى قول الأعشى(١٠٩) :

تقول بنتى ، وقد قَرَّبت مُرْتحلاً : يارب ، جَنِّب أبى الأَتْلاف والوجعا

فقد نقده المرزبانى فقال : « فيها خطأ ظاهر . والذى يوجبه نسج الشعر أن يقول : يارب جنب أبى الأتلاف والأوجاع ، أو التلف والوجع .

(١٠٩) الموشح ٥٢ ، ١٩٣ .

العيوب المعنوية

أريد بهذه العيوب ما أثر في معنى من معاني الشعر. ومن الممكن وضعها مع العيوب اللغوية، غير أنني أحببت أن أفردها لأهميتها وكثرتها وكونها في الكلام المركب وحده.

ومن هذه العيوب الاستدعاء، وهو الإتيان بالقافية ليستوى الروى ويتم الوزن، دون أن تفيد معنى زائداً. ومثاله قول أبي تمام[١١٠] :

كالظبيةِ الأَدماء صافتْ فارْتعتْ ... زَهَرَ العَرارِ الغَضِّ والجَثْجاثا

قال العسكرى : «ليس في وصف الظبية أنها ترتعى الجثجاث فائدة، وسواء رعت الجثجاث أو القُلَّام أو غير ذلك من النبت. وإذا قُصِد لنعت الظبية بزيادة حسن قيل : إنها تعلو الشجر، لأنها حينئذ ترفع رأسها، فيطول جيدها، وتظهر محاسنها...»

وعلى العكس من ذلك استحسن العلماء أن يأتى الشاعر بالزيادة ذات المعنى المناسب. حين يضطر إليها، وسمى قدامة هذا الصنيع الايغال. وهو الاسم الذى شاع، وسماه الغانمى التبليغ والإشباع. قال قدامة : «ومن أنواع ائتلاف القافية مع سائر البيت «الإيغال» وهو أن يأتى الشاعر بالمعنى في البيت تاماً، من غير أن يكون للقافية فيما ذكره صنع، ثم يأتى بها لحاجة الشعر في أن يكون شعراً إليها، فيزيد بمعناها في تجويد ما ذكره في البيت كما قال امرؤ القيس.

كأن عيونَ الوحشِ حولَ خِبائنا ... وأَرْحُلِنا الجَزْعُ الذى لم يُثَقَّب

فقد أتى امرؤ القيس على التشبيه كاملاً قبل القافية، وذلك أن عيون الوحش شبيه بالجَزْع. ثم لما جاء بالقافية أوغل بها في الوصف ووكّده، وهو قوله (الذى لم يثقب) فإن عيون الوحش غير مثقبة. وهى بالجزع الذى لم يثقب أُدْخَل في التشبيه[١١١]».

ومن العيوب عكس هذا الصنيع، وهو أن ينتهى البيت دون أن يتم معناه، فيضطر الشاعر إلى حذف بقية الكلام، مثل قول الشاعر :

فذلك إنْ يَلْقَ الكَريهةَ يَلْقَها ... حميداً، وإن يُسْتَغْنَ يوما فربما

---

(١١٠) الصناعتين ٤٥٠ – ٤٥١. الموشح ٣٦. ٩٠. ٩١. ٢٣٦. ٣٢٢. الأدماء : السمراء. وصافت : دخلت في الصيف.

(١١١) نقد الشعر ٩٧. الصناعتين ٣٨٠. العمدة ٢ : ٥٧. الجامع الكبير لابن الأثير ٢٤٠ – ٢٤١. تحرير التحبير ٢٢٤، ٢٣٢، ٣٨٧. الجزع. الخرز.

قدر بعض العلماء أنه أراد ربما يتوقع ذلك ، وبعضهم الآخر ربما أعانك[١١٢] .

ومنها الإلجاء : وهو أن تجبر القافية الشاعر أن يذكر أحد الأعلام لاتفاقه مع الروى دون ميزة معينة فيه . ومثاله قول أبى تمام[١١٣] :

مَحاسِنُ أصنافِ المغنين جَمَّةٌ   وما قَصباتُ السَّبْقِ إلا لمَعْبَدِ

قال أبو العلاء : « هذا مثل ما تقدم من الإلجاء ؛ لأن القصيدة لو كانت على الضاد لجاز أن يقال فى القافية (الغريض) ولو كانت على الحاء لجاز أن يقال (مسجح) » .

ومنها إيراد اللفظ غير المناسب ، وإن كان ذا صلة بالمعنى المراد ، مثل قول الشاعر[١١٤] :

ومارَقَد الوِلْدانُ حتى رأيته   على البَكْر يَمْريه بساقٍ وحافرِ

فسمى رجل الإنسان حافراً مضطراً .

ومنها الاضطرار إلى عدم المشاكلة بين شطرى البيت الواحد ، كقول الأعشَى[١١٥] :

أغَرُّ أبيضُ يُستَسْقَى الغَمامُ به   لو قارعَ الناسَ عن أَحسابهم قَرَعا

فالمصراع الثانى غير مشاكل للأول ، وإن كان كل واحد منهما قائماً بنفسه .

---

(١١٢) خزانة الأدب ٤ : ١٩٤ – ١٩٥ . الموشح ٥٣ .

(١١٣) شرح ديوان أبى تمام ٢ : ٢٩ . ١٤١ . ٣٣٧ ، ٣ : ١٤ ؛ ٢٧٧ . الموشح ١٨ . ٨٨ ، ١٤٨ ، ٢٧٠ . ٢٩٠ . ٢٩٦ . ٣١١ ؛ ٣١٩ .

(١١٤) نقد الشعر ١٠٣ الصناعتين ١٦٣ ، ١٥١ . الموشح ٤٤ ، ٤٧ ، ٤٩ ؛ ٥٤ ، ٦٤ ؛ ٨٠ ، ٨٨ – ٨٩ ، ٩١ ؛ ١٩٣ ؛ ٢٢٣ ؛ ٢٥٩ ، ٣٤٧ . أمالى المرتضى ١ : ١٩٤ . البكر : الفتى من الإبل . ومراه : تلطف به ليزيد جريه .

(١١٥) الصناعتين ١٤٣ – ١٤٦ . الموشح ٥٤ ، ٨٣ – ٨٥ ؛ ٢٣٧ ، ٢٩٧ ؛ ٣١٣ ، ٣١٨ .

الفصل الخامس

أشكال القافية

١ - القصيدة ذات القافية الواحدة

نشأة القافية الموحدة

تضرب القافية فى أعماق بعيدة من تاريخ الشعر العربى لا نملك منها نماذج تحكى لنا قصة القافية وتطورها ، وإنما ترجع النماذج التى بقيت بين أيدينا من الشعر إلى المرحلة التى كان الشعر قد نضج فيها ، واستكمل تقاليده الفنية جميعاً أوكاد . ولذلك لجأ كل من أراد تصور نشأة الشعر إلى الفروض .

وتكاد هذه الفروض تجمع على أن أول لون أدبى عرفه العرب كان العبارات الانفعالية التى أصدروها فى الأوقات التى تعرضوا فيها لهزة انفعالية بالغة أفقدتهم توازنهم ، وأنطقتهم بما لا ينطقون به فى حياتهم اليومية المألوفة :

قد يكون منبع هذه الهزة نشوة دينية أو غيبوبة سحرية أو إرهاقاً من عمل شاق أو فرحة غامرة من انتصار على عدو أو من مناسبة تحققت لوليد أو صديق ، أو حزناً مستبداً على فقيد ؛ مهما كان المنبع فالرافد لم يتغير : عبارة تحمل فيضًا من الانفعال ، وتتقارب أطرافها أوتتماثل فى الجرس ، فتعطى الرنين الذى فرّقنا فيما بعد بين أنواع منه : فسميناه فى بعض المواضع سجعة ، وفى بعضها الآخر قافية ، وفى موضع خاص فاصلة .

وعاشت هذه العبارات الانفعالية المسجوعة زمناً ، فخضعت لما خضع له صاحبها من تغير وتطور ، وأخذت فى التوازن ، واستمر التطور فوصل بهذه العبارات إلى التوازن التام ، فخضعت لما سمى بعد بالوزن أو البحر . ويعتقد أغلب أصحاب الفروض أن ما خضعت له هذه العبارات كان بحراً واحداً هو بحر الرجز . واستندوا فى ذلك إلى قرب هذا البحر من النثر ، وشيوعه على ألسنة الشعب ، وكثرة التغييرات التى تلحقه . ولست أعرف ما يمنع صحة هذا الاعتقاد ، غير أنى لست أعرف ما يمنع صحة افتراض أنه لم يكن بحراً واحداً ؛ وإنما بحور متعددة أو أوزان متعددة متقاربة .

وإذن فالفروض القائمة ترى أن السجع (القافية) أول ما خضعت له العبارات الانفعالية من معالم الشعر ، ثم خضعت للوزن . وتسترشد على ذلك بالتصريع الغالب على مطالع القصائد ، والمظنون أنه بقية المرحلة الأولى التي كان الشعر فيها عبارة واحدة أو عبارتين مسجوعتين ؛ كما تسترشد بسبق نظام القوافي نظام الأوزان في النضج .

وتطورت هذه العبارات المسجوعة الموزونة تطوراً آخر ؛ إذ خرجت من ميادينها السابقة إلى ميادين فنية ، وطالت فضمت عدة عبارات يمكن أن نسميها أبياتاً . والمظنون أن هذه الأبيات لم تكن تلتزم قافية واحدة ؛ وإنما كان لكل بيت منها قافيته الخاصة ، يلتزمها شطراه الأول والثاني ، وإذن فقد كان هذا الشعر من الفن الذي سمي بعد بالمزدوج .

ثم خضعت هذه الأبيات المجتمعة (أو المقطوعات أو المقطعات كما سميت بعد) إلى تغييرين : التزمت الأبيات كلها قافية واحدة ، صعب الاحتفاظ بها في جميع الأشطار فأهملها الشعراء في الأشطار الأولى (الصدور) ماعدا الشطر الأول من المطلع ، فقد تمسكوا فيه بالقافية تمسكهم بها في الأشطار الأخرى (الأعجاز) كلها .

وفي زمن ما قبل الإسلام أحس الشعراء أن المقطعات لم تعد تصلح للتعبير الشامل لتجاربهم الفنية ، فأطالوها حتى استحقت أن تسمى قصائد . واختلف المؤرخون في أول من نقل النظام الشعري من المقطعة إلى القصيدة فقالوا : المهلهل ؛ وقالوا : امرؤ القيس ؛ وقالوا : غيرهما .

ومهما يكن من شيء فإن هذا الافتراض الأخير أول افتراض تصل إلينا عنه أقوال من القدماء : قال محمد بن سلام الجمحي[1] : « لم يكن لأوائل العرب من الشعر إلا الأبيات يقولها الرجل في حادثة ؛ وإنما قُصِّدت القصائد ، وطُوِّل الشعر على عهد عبد المطلب وهاشم ابن عبد مناف » .

وسواء اتفقنا مع ابن سلام أو اختلفنا في هذا الحد الزمني الذي أعطاه لنشأة القصيدة — لا يخامرنا شك أن الشعر العربي صار قصائد طويلة موحدة الوزن والقافية قبل الإسلام ، وأن دواوين أئمة شعراء الجاهلية تقوم على هذا الشكل الشعري قبل غيره . وأدى ذلك إلى أن صارت القافية ، وما تستدعيه من قيود ، وما يبديه الشاعر من اقتدار عليها وبراعة في التصرف في قيودها — صار ذلك كله من الأمور التي تمنحه مكانه الذي يعرفه له النقاد بين زملائه من الشعراء .

---

(١) طبقات فحول الشعراء ٢٣ .

فمنذ وصل الشاعر العربى إلى القصيدة ذات القافية الواحدة أعجب بها ، ورفعها إلى أعلى مكانة ، ولم يعادل بها غيرها من الأشكال الشعرية التى ابتكرها . ودام ذلك إلى القرن العشرين الذى هوجمت فيه القافية الموحدة هجوماً عنيفاً ومتواصلاً يرثه جيل بعد جيل ؛ فأخذت تتزحزح عن مكانها ، وتفسح لأشكال أخرى من القوافى ، بل لأشكال من الشعر غير المقفى .

فقد كانت الظروف مناسبة لبقاء القافية الموحدة ، وسيطرتها على القصيدة التى عدت المثل الشعرى الأعلى . فالإنسان البدائى مثله مثل الطفل كان مرهف الحواس ، حاد السمع خاصة ؛ لأنه يدرب نفسه على التقاط أخفت الأصوات والتمييز بينها ، ففى ذلك بقاؤه . والإنسان البدائى وغير المتحضر يعجب بالحاد البالغ مماتعطيه حواسه من مرئيات ومسموعات ، يحتفل كل الاحتفال بالألوان الصارخة من أحمر قان ، وأصفر فاقع ، وبالأصوات الحادة مثل قرع الطبول : فالآلات الإيقاعية أول ماعرفه الإنسان ، واستخدم البدائيون الطبول بأشكالها المختلفة فى حياتهم الدينية والدنيوية ، وكادت موسيقاهم تقتصر عليها . وكانت هذه الموسيقى ذات إيقاع واحد ، حافظت عليه الموسيقى الأوربية مثلاً إلى القرن الرابع عشر ، فشرعت الإيقاعات فيه تتعدد فى اللحن الواحد .

وارتباط القافية العربية بالحداء والغناء المفرد كسب لها البقاء . فالأمم التى ينفرد فيها الشاعر بالإنشاد تظهر القافية فى شعرها ؛ لأن السامعين يحتاجون إلى الشعور بمواضع الوقوف والترديد ، أما إذا اشتركت الجماعة فى الغناء فإنها لاتكون بحاجة إلى هذا التنبيه ، لأن المغنين جميعاً يحفظون الغناء بفواصله ولوازمه وتغيراته .

وكان العربى محباً للزخرفة بما تنطوى عليه من تكرار يكاد لا ينقطع للوحدات الفنية الصغيرة ، حتى سمى هذا الفن باسم « الفن العربى » (الأرابسك) . ونشهد الأمر نفسه فى الشعر حيث يكرر العربى إيقاعه الواحد فى القصيدة الواحدة مهما طالت ، دون أن يشعر بحاجة إلى التغيير .

وساعده على ذلك معين لا ينضب من اللغة العربية ، التى تحتوى على كنز يكاد لا يماثله كنز من الألفاظ التى تنتهى بحرف واحد ، بسبب كونها لغة اشتقاقية تعتمد على الصيغ على أكبر نطاق .

وأخيراً أسبغ الشاعر العربى على القصيدة الجاهلية ، ذات القافية الواحدة قداسة لم يكفر بها قط ، بل لم يخالجه فيها شك . ونصبها مثالاً أمام عينيه حاول أن يحتذيه طوال تاريخه ، بل

بالغ فيها حتى قفى جميع أشطر جميع أراجيزه بقافية واحدة .

لا عجب بعد ذلك كله أن نجد الأديب العربى يفرق بين القصيدة وغيرها تفرقة لاتردد فيها . فالقصيدة غير الأشكال المستحدثة من الشعر ، وأفضل منها . قال ابن رشيق[٢] : « قد رأيت جماعة يركبون المخمسات والمسمطات ، ويكثرون منها . ولم أر متقدماً حاذقاً صنع شيئاً منها ، لأنها دالة على عجز الشاعر ، وقلة قوافيه ، وضيق عَطَنه ، ما خلا امرأ القيس فى القصيدة التى نسبت إليه ؛ وما أُصححها له . وبشار بن برد قد كان يصنع المخمسات والمزدوجات عبثاً واستهانة بالشعر . . وهذا الجنس موقوف على ابن وكيع والأمير تميم بن المعز ومن ناسب طبعها من أهل الفراغ وأصحاب الرخص » .

بل أبعدوا وفرقوا بين الشعر الموحد القافية فى حالة طوله (القصيدة) وحالة قصره (المقطوعة) . فرقوا بينهما فى الموضوع الذين يمكن أن تشتمل عليه كل منهما :

قال ابن رشيق[٣] : « تستحب الإطالة عند الإعذار والإنذار ، والترهيب والترغيب ، والإصلاح بين القبائل ؛ كما فعل زهير والحارث بن حلزة ومن شاكلهما . وإلا فالقطع أطير فى بعض المواضع . والطوال للمواقف المشهورات . . وقال بعض العلماء : يحتاج الشاعر إلى القطع حاجته إلى الطوال ، بل هو عند المحاضرات والمنازعات والتمثل والمُلح أحوج إليها منه إلى الطوال » .

والقصيدة غير المقطوعة فى الهدف الذى يسعى إليه الشاعر من نظم كل منهما :

قال ابن رشيق[٤] : « سئل أبو عمرو بن العلاء : هل كانت العرب تطيل ؟ فقال : نعم ليسمع منها . قيل : فهل كانت توجز ؟ قال نعم . لُيحفظ عنها . وقال الخليل بن أحمد : يطول الكلام ويكثر ليفهم ، ويوجز ويختصر ليحفظ . . وقيل لابن الزبعرى : إنك تقصر أشعارك ؛ فقال : لأن القصار أولج فى المسامع ، وأَجْوَل فى المحافل . وقال مرة أخرى : يكفيك من الشعر غُرة لائحة ، وسُبة فاضحة . وقيل مثل ذلك لعقيل بن علفة ، فقال : يكفيك من القلادة ما أحاط بالعنق ! وقال الجاحظ : قيل لأبى المهوش : لم لا تطيل الهجاء ؟ فقال : لم أجد المثل السائر إلا بيتاً واحداً ! » ، فالاتفاق يكاد يكون تاماً بينهم على استحسان قصر الهجاء . وأعتقد أنهم أرادوا

---

(٢) العمدة ١ : ١٨٢

(٣) العمدة ١ : ١٨٦ .

(٤) العمدة ١ : ١٨٦ — ١٨٧

الهجاء الساخر الذى يستحب فيه الشيوع على الألسنة للإيلام .

واشتهر عدد من الشعراء بالإكثار والإجادة فى القصائد مثل الكميت وأبى تمام وابن الرومى الذى كان يطيل فيأتى بكل إحسان ، وربما تجاوز حتى يسرف ؛ وآخرون بإجادة المقطوعات مثل بشار بن برد والعباس بن الأحنف ، والحسين بن الضحاك ، وعلى بن الجهم ، وابن المعذل ، والجماز ، وابن المعتز ، والمتنبى . وبلغ من إجادة منصور الفقيه فى قطعه المكونة من بيتين أن قيل : إياكم ومنصوراً إذا رمح بالزوج . وكان ربما هجا بالبيت الواحد . وأطلقوا على من أجاد القصيدة والمقطوعة والرجز كالفرزدق وأبى نواس الشاعر الكامل(٥) .

وعلى الرغم من ذلك تبقى القصيدة الشكل الشعرى المفضل على الرغم من بعض المغالطات : قال ابن رشيق(٦) : « غير أن المطيل من الشعراء أَهْيَب فى النفوس من الموجز وإن أجاد ، على أن للموجز من فضل الاختصار ما ينكره المطيل ، ولكن إذا كان صاحب القصائد دون صاحب القطع بدرجة أو نحوها ، وكان صاحب القطع لا يقدر على التطويل إن حاول بَتّة – سوّى بينهما . . فإنا لا نشك أن المطول إن شاء جرد من قصيدته قطعة أبيات جيدة ، ولا يقدر الآخر أن يمد من أبياته التى هى قطعةٌ قصيدةً ، ولام قوم الكميت على الإطالة فقال : أنا على الإقصار أقدر . . ولا تكاد ترى مقطعاً إلا عاجزاً عن التطويل ، والمقصِّد أيضاً قد يعجز عن الاختصار . ولكن الغالب والأكثر أن يكون قادراً على ما حاوله من ذلك » .

وكشف حازم القرطاجنى(٧) عن أسباب تفضيلهم القصيدة على المقطوعة ، فذكر أنها الدلالة على اقتدار الشاعر على اجتلاب المعانى من كل مجتلب ، والنفوذ من معنى إلى آخر دون أن يظهر التشتت والضعف على كلامه ، وإيفاء المعانى حقها من العبارة الحسنة .

ومن ثم كان طول القصيدة أحد العوامل فى تفضيلها . قال الأصمعى(٨) : « ما قيلت قصيدة على الزاى أجود من قصيدة الشماخ فى صفة القوس ؛ ولو طالت قصيدة المتنخل كانت أجود » .

وكان عدد القصائد الطويلة أحد عناصر الموازنة بين الشعراء . قال أبو عبيدة(٩) :

---

(٥) العمدة ١ : ١٨٨ – ١٨٩ .

(٦) العمدة ١ : ١٨٧ .

(٧) منهاج البلغاء ٣٢٣ .

(٨) الشعر والشعراء ٦٥٩ .

(٩) الشعر والشعراء ٢٦٣ .

« الأعشى هو رابع الشعراء المتقدمين . وهو يقدم على طرفة ؛ لأنه أكثر عدد طوال جياد . وأوصف للخمر والحُمر ، وأمدح وأهجى » .

وفضل بعض الحكام الفرزدق على جرير[10] « لأنه أقواهما أسرّ كلام ، وأجراهما فى أساليب الشعر ، وأقدرهما على تطويل ، وأحسنهما قطعاً » . وقال ابن سلام عن الأسود بن يعفر[11] : « له واحدة طويلة رائعة لاحقة بأجود الشعر ، لو كان شفعها بمثلها قدمناه على مرتبته » . وقال[12] : « إن للأخطل خمساً أو ستاً أو سبعاً طوالاً روائع غرراً أجياداً . هو بهن سابق » .

(١٠) العمدة ١ : ١٨٦ .
(١١) طبقات فحول الشعراء ١٢٣ .
(١٢) طبقات فحول الشعراء ٣١٥ .

صنع القافية

بين الشعراء والنقاد والدارسين القدماء والمحـدثين خلاف طويل عريض فى عملية إبداع الشاعر شعره : هل يقصد الشاعر إليها قصداً أو يضطر إليها اضطراراً ؟ هل يعى كل خطوة يؤديها أو ينساق إلى القيام بها متأثراً بعوامل لا يعيها ؟ هل يختار معالم عمله الفنى أو يرغمه العمل نفسه على إبرازه فى شكله الذى هو عليه ؟ .

ولست أريد أن أخوض مع الخائضين فى قضايا غير مستقرة ، ولكننى أتعرض لما أضطر إليه تعرضاً سريعاً يحاول أن يتجنب الخلافات ، وأن يعتمد على المتفق عليه من الجميع أو الأغلبية .

ولعلى إذن لا أبعد عن الصواب حين أتصور الشاعر فى أول أمره يعانى انفعالات متنوعة بعثها فيه تجربة عاطفية أو عدة تجارب ، فتملك عليه قلبه ، وتملأ فكره ، وتتقلب به من حال إلى حال : يسلمه انفعال إلى آخر ، وتؤدى به فكرة إلى أخرى ، وتصل به صورة إلى أخرى فإذا ما شرع فى خلق عمله الفنى كان قدرٌ منه قد برز فى مخيلته ، واشتد إلحاحه عليه فى إبرازه ، وإذا ما خط خطوطه الأولى – سواء وَضعها بعد ذلك فى أول عمله أو فى وسطه أو فى آخره – كان هذا القدر الذى تكوّن أوكاد أول ماورد على عمله . ثم تنثال عليه مجموعة من الأفكار والصور والتعبيرات لم تكن واضحة فى مخيلته من قبل .

وعلى ضوء من هذا التصور أبحث عن طريقة صنع الشاعر قافيته : لست أشك أن النُّظام ، وشعراء عصور الضعف الذين تحول الشعر عندهم من خلق فنى إلى صناعة عقليـة كانوا يسعون فى وعى تام وراء قوافيهم ، كما سعوا وراء بقية المعالم فى أعمالهم .

ولكن المحير هو أمر الشعراء المبدعين حقاً .

ذهبت جماعة إلى أن الشاعر يختار قافيته اختياراً واعياً ، قادراً أن يعدل عنه إلى غيره . ويمثل هذه الجماعة ابن طبا طبا فى قوله(١٣) : « فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذى يريد بناء الشعر عليه فى فكره نثراً ، وأعدّ له مايلبسـه إياه من الألفاظ التى تطابقه ، والقوافى التى توافقه ، والوزن الذى يسلس له القول عليه . فإذا اتفق له بيت يشاكل المعنى الذى يرومه

---

(١٣) عيار الشعر ٥ . الصناعتين ١٣٩ .

أثبته وأعمل فكره فى شغل القوافى بما تقتضيه من المعانى على غير تنسيق للشعر . . » .

وذهبت أخرى إلى أنه لا بد للشاعر فى قافيته ، قال الشاعر السودانى محمد المجذوب : « وهكذا القول فى بحر القصيدة وقافيتها ، فقد أصبحت مقتنعاً بأن اختيارهما إنما يرجع إلى عمل الموجة (الحال الشعرية) نفسها أكثر مما يرجع إلى إرادة الشاعر » .

وتصورى أن الشاعر يهتدى إلى قافيته فى المرحلة التى يعد فيها قصيدته ، وأن عوامل متعددة تسيطر عليه ، وتعطيه قافيته ، وإن كنت لا أنكر أن الشاعر يهتدى أحياناً إلى قافيته فى مرحلة متأخرة هى مرحلة إبراز العمل الفنى ، ويهتدى فى أحيان أخرى إلى القافية دون إعداد سابق فيما يرتجله من أشعار .

وإذا سعينا وراء معرفة هذه العوامل أمكننا أن نصل إلى بعضها فى يسر ويقين وإلى بعضها الثانى فى عسر أو افتراض ، وتعذر علينا ذلك فى فريق ثالث .

ويمكن أن أقسم هذه العوامل قسمين : قسماً يعود إلى مضمون القصيدة ، وآخر إلى شكلها ، وأريد بالقسم الأول العوامل النابعة من موضوع القصيدة ، وما يريد الشاعر أن يضمنها إياه من أفكار ، والقسم الآخر العوامل النابعة من الشكل الذى أراده الشاعر لقصيدته .

وأهم العوامل المندرجة تحت القسمَ الأول ما اتصل بالأفكار التى فرضها الموضوع والمناسبة التى نظم الشاعر قصيدته . ولعل فى المثال الآتى ما يوضح ذلك وإن كان لايبين الأبعاد كلها لقصره . قالوا(١٤) : إن الجنيد بن عبد الرحمن المرى بعث إلى خالد بن عبد الله القسرى بسبى بيض من الزُّط ، فجعل يهب أهل البيت كما هو للرجل من قريش ومن وجوه الناس ؛ حتى بقت منهن واحدة جميلة كان يدّخرها ، وعليها ثياب من خز ، فقال لأبى النجم : هل عندك فيها شىء حاضر ، وتأخذها الساعة ؟ قال : نعم ، أصلحك الله . فقال العريان بن الهيثم النخعى ، وكان قليل شعر اللحية (ثط) : كذب ما يقدر على ذلك ؛ فقال أبو النجم :

علقتُ خوّدا من بنات الزُّطِّ

. . . .

كهامة الشيخ اليمانى الثط

---

(١٤) مختار الأغانى ٦ : ٨٢ .

وأومأ بيده إلى رأس العريان . فضحك خالد وقال للعريان : هل تراه احتاج إلى أن يروى فيها ؟ قال : لا والله ، ولكنه ملعون ابن ملعون !

ومن هذا القسم أيضاً الأعلام التى يوردها الشاعر ، وخاصة فى المدح : فقد مال كثير من الشعراء إلى اتخاذ قوافيهم من أسماء ممدوحيهم أو كناهم أو ألقابهم ، كما نرى فى دالية ابن حجة التى تلائم لقب ممدوحه :

أبا النصر قد كنوك ياقاهر العدى ومن بعد هذا لقبوك المؤيدا

ومن الطرائف أن ابن حجة آثر أن يصغر كثيراً من الأسماء التى أتى بها فى قصيدة مدح بها النويرى ليحقق التجانس بينها وبين اسمه . فاستهلها بقوله :

طريقى من لُيَيْلات الهُجير مُقَيْريح الجُفَين من السُّهيرِ

وأودع اسمه البيت الذى قال فيه :

نُوَيرىٌّ الخُدَيد كَوى قُلَيْبى فصحت من الحُريق : يا (نُويرى) !

ولعل الخبر التالى يدلنا دلالة واضحة على مدى سلطان الأسماء فى اختيار القوافى : قالوا : اجتمع من الشعراء اللاهون وأخذوا يتسامرون حتى تأخر بهم النهار ، فسأل سائل منهم : أين نحن العشية ؟ فأخذ كل واحد يدعو الجماعة إلى بيته ؛ فعرض عليهم أبو نواس أن تكون الدعوة شعراً لا نثراً . فقال داود بن رزين الواسطى :

قوموا لمنـــزلِ لهوٍ وظلٍّ بيتٍ كَنينِ
تشدو بكل طريفٍ من محكم ابن رزين

....

وقال الخليع :

إلى الخليع فقُوموا إلى شرابِ الخليع

....

وقال الرقاشى :

لله دَرُّ عـــقـــارٍ حَلَّت ببيت الرَّقاشى

....

وقال عمرو الوراق :

عُوجوا إلى بيت عَمْرٍو إلى سماعٍ وخمرِ(١٥)

....

وقال الحسين الخياط :

قَضت عنان علينا بأن نزور حسينا

....

ولم يخلص من هذه السيطرة إلا أبو نواس وعنان .

وربما كان أقدم العوامل المتصلة بشكل القصيدة النقائض : أعنى بذلك القصيدة التى ينظمها الشاعر لينقض بها قصيدة قالها أحد خصومه . وألزم العرف الأدبى الشاعر الآخر أن يلتزم قافية القصيدة التى يريد أن ينقضها ووزنها . وعرف الأدب العربى فن النقائض منذ عهد مبكر ، إذ يقال إن علقمة بن عبدة الفحل ناقض فى قصيدته التى مطلعها :

ذهبتَ من الهجرانِ فى كل مذهبِ ولم يك حقاً كلُّ هذا التجنبِ

قصيدة امرئ القيس التى مطلعها :

خليلىَّ مُرّا بى على أم جُندبِ لنقضىَ حاجاتِ الفؤاد المعذَّبِ

وانتشرت النقائض عند الشعراء الذين اشتبكوا فى خصومة قبلية : كشعراء الأيام ؛ أو خصومة دينية كشعراء الإسلام والشرك ؛ أو خصومة شخصية كشعراء هذيل ، ثم وصلت إلى قمّتها الفنية عند فحول شعراء بنى أمية : جرير والفرزدق والأخطل الذين منحوا الأدب العربى دواوين كاملة من النقائض ، ثم هوى هذا الفن بعدهم .

وقريب منه فن المعارضات ! إذ يعارض فيه الشاعر قصيدة شاعر آخر ، ويلتزم قافيتها وبحرها ، ولكنه لا يذهب إلى نقضها . وهذا الفن يمارسه أكثر الشعراء فى نشأتهم ؛ لأنه يتيح لهم أن يعيشوا فى جو موسيقى يبعد بهم عن جو الحياة اليومية ، ويسهل لهم الإبداع على شاكلته . . ويطلعنا على هذا الصنيع ما حكوا عن أبى السماع البصير الملقب بالبديهى ، الذى « كانت طريقته إذا أراد الارتجال أن يبدأ بإنشاد قصيدة من كلام أحد الشعراء المتقدمين بصوت شجى ، وفى أثناء إنشاده يبتدر على وزن تلك القصيدة فى أى باب كان من أبواب الشعر(١٦) » .

---

(١٥) عددت التصريع فى هذا البيت مثل القافية .

(١٦) خلاصة الأثر ١ : ١٢٩ .

ولكن المتأخرين من الشعراء لم يسلك هذا المسلك الناشئون منهم وحدهم ، بل أكثرهم أوكلهم والكبار منهم خاصة . وجعلوا من المعارضة فناً يتبارون فيه ، ويحاول المتأخر منهم أن يبز المتقدم الذى يعارضه ، وقد عكفوا على ديوان المتنبى خاصة ، فكادوا يعارضون قصائده جميعاً ، كذلك راجت بينهم قصائد معينة عارضها الواحد منهم بعد الآخر ، لأسباب دينية أو فنية ، مثل بردة كعب بن زهير والبوصيرى والبديعيات ، ولامية العرب والعجم وابن الوردى ، ومقصورة ابن دريد ، بل انتقلوا من معارضة القصائد إلى معارضة الموشحات والأزجال . وبقى فن المعارضات إلى العصر الحديث ، فشارك فيه الكلاسيكيون الجدد مشاركة هامة ، بل كان أحد أسس حركتهم . ومن الشعراء من نحا بمعارضاته منحى هزلياً مثل عامر الأنبوطى فى العصر العثمانى وحسين شفيق المصرى فى العصر الحديث الذى نظم ماسماه الشعر (الخلمنتيشى) وما سماه (المشعلقات) معارضاً المعلقات .

ومن العوامل التى دعت الشعراء المتأخرين خاصة إلى قواف معينة ما أولعوا به من تضمين قصائدهم أبياتاً أعجبوا بها من قصائد قديمة ، فاضطروا إلى اتخاذ قافيتها قافية لهم ، ليستقيم لهم التضمين . وقد انتشر هذا الصنيع فى العصر المملوكى والعثمانى انتشاراً واسعاً ، حتى نظم بعضهم قصائد كل أعجازها مضمنة . وألف عبد الله بن سلامة الإدكاوى كتاباً خاصاً فيه . سماه « الدر الثمين فى محاسن التضمين » ونمثل للتضمين بقصيدة ابن حجة الحموى فى مدح المؤيد التى اختار لها حرف الدال المفتوح ، ليستطيع أن يضمنها من المتنبى فى قوله :

من الناصر السلطان دهر حميته ... وما ازداد ذا الشيطان إلا تمرداً
(فإن أنت أكرمت الكريم ملكته ... وإن أنت أكرمت اللئيم تمردا)

وقوله :

ولم يبق فيه للصنيعة موضع ... وللسيف فيه موضع قد تمهدَا
(ووضع الندى فى موضع السيف بالعلا ... مُضِرٌّ كَوضع السيف فى موضع النَّدى)

ومن طرفة بن العبد فى قوله :

ولما نشرت العدل فى الأرض فاخرت ... بمنشورها لما أتاها مجددا
(وأبدت لك الأيام ماكنت عالماً ... وجاءك بالأخبار من لم تزودا)

وإن اضطر إلى فتح قافية طرفة ويخالف القواعد النحوية .

ومن أغرب الآراء التى رأيتها ما قاله ابن رشيق ، حين زعم أن الوزن هو الذى يجلب

القافية ، قال : (١٧) « الوزن أعظم أركان حد الشعر . وهو مشتمل على القافية . وجالب لها ضرورة » . ولعله أراد أن الشاعر يهتدى إلى الوزن والقافية معاً . فإننا إذا فهمنا كلامه تبعاً لظاهره تعذرت علينا موافقته .

تلك هي بعض العوامل التي تسوق الشاعر إلى قافية معينة ، أرجو ألا أكون قد تركت عاملاً هامًّا منها لم يتعرض لها النقاد ، ولكنهم تعرضوا لما يقوم به الشاعر من جهد ، ليصل إلى قافيته .

يعلن حازم القرطاجنى أن الشاعر إذا ماوجد فى نفسه ميلاً لقول الشعر ، وجب عليه أن يروى فكره ، ويعمل ذهنه فى المعانى التى يرى صلاحيتها لما يريد ولو جاءته مشتتة ، وفى الألفاظ التى يراها جديرة بهذه المعانى . فلابد أن تقع عينه على مجموعة من الألفاظ تنتهى بحرف واحد ، وعليه حينئذ أن يتخذ من ذلك الحرف رويًّا لقصيدته (١٨) . ولايبعد هذا القول عن قول ابن طباطبا الذى أوردته منذ قليل .

وإذا ما فرغ الشاعر من هذه الخطوة انتقل إلى الصياغة التى يجاهد فيها ليجعل من الألفاظ التى تحتوى على الروى الذى اهتدى له نهايات طبيعية لأبياته : أى قوافى لقصيدته . وفى اعتقادى أن هذه الخطوة من أيسر مايضطلع به الشاعر ، وربما يماثلها فى اليسر البحث عن مرادفٍ لبعض ماكتب من ألفاظ ينتهى بالروى الذى اتخذه ، وخاصة فى اللغة العربية الغنية بالمترادفات .

ثم يواصل الشاعر البحث عن بقية قوافيه ، وقد وصف ابن رشيق هذه الخطوة فى قوله (١٩) : « ومنهم (من الشعراء) من إذا أخذ فى صنعة الشعر كتب من القوافى مايصلح لذلك الوزن الذى هو فيه ، ثم أخذ مستعملها وشريفها ، ومساعد معانيه ، وموافقها ، واطرح ماسوى ذلك ، إلا أنه لابد أن يجمعها ليكرر فيها نظره ، ويعيد عليها تخيره فى حين العمل ، هذا الذى عليه حذاق القوم » . ولكننى أعتقد أن هذا الوصف فيه من التبسيط والتعميم لعملية الإبداع الشعرى التى تضرب فى أغوار بعيدة من الإنسان أكثر مما يجب .

ويكاد الدارسون يجمعون على أن الشاعر أحد اثنين : رجل يضع القافية أول مايضع ، ثم يسعى إلى تكملة البيت بما يوافق القافية ، وآخر يأتى بالمعنى الذى يريده ويصوغه ، ثم يسعى

---

(١٧) العمدة ١ : ١٣٤ .

(١٨) منهاج البلغاء ٢٠٤ ، ٢٠٦ .

(١٩) العمدة ١ : ٢١١ .

وراء القافية التى تصلح له وتلائم القصيدة .

وسمى ابن رشيق[٢٠] صنيع الرجل الأول التصدير ، وأعلن أنه لايكثر منه إلا شاعر متصنع كأبى تمام ؛ وكشف عن أن بعض الشعراء يذهب إلى أبعد من ذلك : فيضع قافية بيت بعيد ثم يأتى من المعانى بما يلائمه ويملأ أكثر من بيت ، قال : «ومنهم من ينصب قافية بعينها لبيت بعينه من الشعر ، مثل أن تكون ثالثة أو رابعة أو نحو ذلك ، لايعدو بها ذلك الموضع إلا انحل عنه نظم أبياته ، وذلك عيب فى الصنعة شديد ، ونقص بيِّن ؛ لأنه – أعنى الشاعر – يصير محصوراً على شىء واحد بعينه ، مُضيَّقاً عليه ، وداخلاً تحت حكم القافية » .

وأعتقد أن ذلك الذى وصفه ابن رشيق[٢١] بعيد جدًّا ، وأن التصور المفهوم لمثل هذه الأبيات أن ترد على خاطر الشاعر دفعة واحدة ، فيشتد التلاحم بين أولها وآخرها ، وكأنها تعبر عن فكرة واحدة ، فتبدو كما ظنها .

ولم يسم ابن رشيق صنيع الرجل الآخر وإنما اكتفى بأنه هو نفسه يتبعه فيما ينظمه ، قال[٢٢] : «الصواب ألاَّ يصنع الشاعر بيتاً لايعرف قافيته ، غير أنى لا أجد ذلك فى طبعى جملة ، ولا أقدر عليه ، بل أصنع القسيم الأول على ما أريده . ثم ألتمس فى نفسى مايليق به من القوافى بعد ذلك ، فأبنى عليه القسيم الثانى ، أفعل ذلك فيه كما يفعل من يبنى البيت كله على القافية ، ولم أر ذلك بمخلّ علىّ ، ولايزيحنى عن مرادى ، ولايغير علىّ شيئاً من لفظ القسيم الأول إلا فى الندرة التى لايعتدّ بها أو على جهة التنقيح المفرط » .

واختار حازم القرطاجنى[٢٣] صنيع الرجل الأول ؛ لأنه يتأتى له حسن النظم ؛ إذ يستطيع أن يلائم بين صدر البيت وعجزه ، وبين الأبيات جميعاً : فهو يرى أن بناء الصدور على الأعجاز أسهل ؛ لأن الشاعر لايبحث فى الصدور إلا عن المعنى المناسب وحده ، أما فى الأعجاز فيبحث عنه وعن الروى أيضا ؛ وأعلن أن من هؤلاء الشعراء من يبنى البيت كله على القافية ، وأن ذلك يوقعه فى التكلف ، وأن الحسن أن يبنى الشطر الآخر وحده على القافية ، ثم يبنى الشطر الأول بعيدا عن نفوذها مااستطاع الشاعر .

أما الرجل الآخر عند حازم فقد وسع على نفسه أولاً ؛ لأنه أفسح لنفسه المجال فى وضع مايريد فى صدر بيته ، ثم ضيق عليها أخيراً إذا كلفها أمرين : المعنى المناسب والروى ؛ وأعلن أن هذا الصنيع يوقع فى التكلف فى أكثر الأحيان ، وأن الشاعر لا يسلكه إلا فى الأبيات التى

---

(٢٠) العمدة ١ : ٢٠٩ .

(٢١) العمدة ١ : ٢١٠ .

(٢٢) العمدة ١ : ٢١٠ .

(٢٣) منهاج البلغاء ٢٧٨ – ٢٨٢ .

ينظمها آخر ماينظم ؛ ليسد بها الثغرات بين أبياته .

وإذا ما أردنا أن نتصل أكثر مما فعلنا بأجزاء صنع القافية سهل علينا الاتصال ببعض الأجزاء ، وتعذر علينا ببعضها الآخر ؛ أما القسم الذى نستطيع الاتصال به فذلك الذى التقطه النقاد والبلاغيون قبلنا وتحدثوا عنه . وأحب أن أبدأ بما يندرج تحت القوافى المستحسنة أو ماسموه القوافى المتمكنة ، وأرادوا بها القوافى الجديرة بمواضعها المطمئنة فيها . وإنما توصف القافية بهذه الصفات حين يمهد الشاعر لها .

فربما مهد الشاعر للقافية بأن قدم فى الكلام مايدل على ماتأخر منه ، أو أخر فيه ما يدل على ماتقدم معنى أو لفظاً . وسمى قدامة هذا الصنيع التوشيح ، وعلى بن هارون المنجم التسهيم ، وابن وكيع المطمع . ومثلوا له بقول جنوب أخت عمرو ذى الكلب :

فأقسم – ياعمرو – لو نَبَّهاك   إذًا نبّها منك داء عضالا

إذا نبها ليثَ عِرِّيسة   مُفيتًا مُفيداً نفوساً ومالا

قال ابن أبى الإصبع[٢٤] : «فإن الحذاق ببنية الشعر وتأليف النثر يعلمون أن معنى قولها : » فأقسم ياعمرو لو نبهاك « يقتضى أن يكون تمامه » إذًا نبها منك داء عضالاً « وليثاً غضوباً . وأفعى قتولاً ، وموتاً ذريعاً .. إلى أشياء يعز حصرها ، لكن معنى البلاغة يقتضى اقتصارها من ذلك كله على الأول ، لكونه أبلغ ؛ وإنما قلت : إنه أبلغ ؛ لأن الليث الغضوب ، والأفعى القتول ، يمكن مغالبتها وغلبها .. فأشد من الجميع الداء العضال الذى لايميت فيريح ، ولايأمل صاحبه مداواته فيستريح .. وأما مايدل فى الأول على الآخر دلالة لفظية فقولها :

إذًا نبها ...

فإن العارف ببنية الشعر إذا سمع قولها : مفيتاً مفيداً تحقق أن هذا اللفظ يوجب أن يتلوه قولها : نفوساً ومالا » .

وفرق جماعة من العلماء بين التمهيد اللفظى والمعنوى للقافية ، فسموا التمهيد اللفظى التصدير كقول أبى تمام :

ومن يأذنْ إلى الواشين تُسلَقْ   مَسامعه بألسنةٍ حِدادِ

وجعلوا منه رد أعجاز الكلام على صدوره ، وأعلنوا أن ذلك «يكسب البيت الذى يكون فيه أبهة ويكسوه رونقاً وديباجة ، ويزيده مائية وطلاوة[٢٥] » .

---

(٢٤) تحرير التحبير ٢٦٣ .

(٢٥) العمدة ٢ : ٣ .

وقسم عبد الله بن المعتز[٢٦] هذا النوع من التصدير على ثلاثة أقسام :

أحدها : مايوافق آخر كلمة من البيت آخر كلمة من النصف الأول ، نحو قول الشاعر :

يُلْفَى إذا ماالجيش كان عرمرماً   فى جيش رأيٍ لايُفَلُّ عرمرمِ

الثانى : مايوافق آخر كلمة من البيت أول كلمة منه نحو قوله :

سريعٌ إلى ابن العمِ يشتم عرضه   وليس إلى داعى الندى بسريعِ

والثالث : ماوافق آخر كلمة من البيت بعض مافيه ، كقول الآخر :

عزيزُ بنى سليم أقصدتْه   سهامُ الموتِ وهْى له سهامُ

وسموا التمهيد المعنوى التوشيح ، ومثلوا له بقول الراعى :

وإن وُزن الحصى فوزنتُ قومى   وجدتُ حَصى ضَريبتهم رزينا

قال قدامة[٢٧] : «فإذا سمع الإنسان أول هذا البيت – وقد تقدمت عنده قافية القصيدة – استخرج لفظ قافيته ؛ لأنه يعلم أن قوله (وزن الحصى) سيأتى بعده (رزين) لعلتين : إحداهما أن قافية القصيدة توجبه ، والأخرى أن نظام المعنى يقتضيه ؛ لأن الذى يفاخر برجاحة الحصى يلزمه أن يقول فى حصاه : إنه رزين» .

وربما لم يمهد الشاعر لقافيته لفظاً ولامعنى ، ولكنها لاتفقد تمكنها : فقد ينتهى المعنى الذى أراده الشاعر قبل أن يصل إلى القافية ، فيضطر إلى أن يأتى بزيادة تتمم الوزن ، وتجلب القافية . فيحسن الإتيان بهذه الزيادة ، ويضيف إلى المعنى الأول مايؤكده أو يوضحه أو يزينه .. إلخ ، وقد سمى العلماء هذا الصنيع الايغال ، والإرصاد .. ومثلوا له بقول امرئ القيس :

كأن عيونَ الوَحْشِ حول خبائِنا   وأرحلنا الجزع الذى لم يُثَقَّب

قال قدامة[٢٨] : «فقد أتى امرؤ القيس على التشبيه كاملاً قبل القافية ، وذلك أن عيون الوحش شبيهة بالجزع ، ثم لما جاء بالقافية أوغل بها فى الوصف ووكده ، وهو قوله : (الذى لم يثقب) فإن عيون الوحش غير مثقبة ، وهى بالجزع الذى لم يثقب أدخل فى التشبيه» .

ويمكن أن نجد مجموعة أخرى من القوافى لاتندرج تحت التمكن ، ونستطيع أن نعرف سبب مجىء الشاعر بها : فالطباق هو الذى دفع دعبل بن على الخزاعى إلى أن يقول :

---

(٢٦) العمدة ٢ : ٣ .

(٢٧) نقد الشعر ٩٧ .

(٢٨) نقد الشعر ٩٧ .

لاتعجبی – یاسلم – من رجلٍ　　ضحك المشيب برأسه فبكی

ومراعاة النظير هی التی دفعت ابن سناء الملك إلی أن يقول :

تلقی إذا عطشت ، والبرق أرشية　　كواكب الدلو فی بئر من السحب

القافية الجيدة

تصل بنا الدراسة السابقة إلی الصفات التی استحسنوها فی القافية . والطبيعی أن أبدأ بما استحسنوه فيها لذاتها . والذی كشف عنه هو قدامة بن جعفر[٢٩] الذی رأی أن تكون عذبة الحرف ، سلسة المخرج ؛ ثم أحبوا منها التمكن الذی أشرت إليه آنفاً ، وأفرغ منه إلی كلام حازم القرطاجنی الذی أفاض أكثر من غيره .

أعلن حازم[٣٠] أن القافية يجب أن تعتمد علی أربع جهات : التمكن ، وصحة الوضع ، والتمام واعتناء النفس بها لكونها مظنة الاشتهار بالإحسان أو الإساءة :

أما التمكن فقد تحدثت عنه ، وأما صحة الوضع والتمام فقد أراد بهما الوفاء بقواعد علم القوافی ، وأما عناية النفس بها .. فقد أراد بها ألا يأتی الشاعر إلا بما يكون له وقع حسن فی النفوس ، وأن يتباعد عن المعانی المشنوءة ، والألفاظ الكريهة ، ومايؤدی إلی التشاؤم . فإن مايكره من ذلك إذا وقع فی أثناء البيت جاء بعده مايغطی عليه ، ويشغل النفس عن الالتفات إليه . وإذا جاء ذلك فی القافية جاء فی أشهر موضع ، وأشده تلبساً بعناية النفس . ومثال ذلك قول أبی تمام :

يا أبا جعفر ، جُعلتُ فداكَا　　برّ حسنَ الوجوه حسنُ قَفاكَا

فالقفا لايليق عند حازم إلا فی الذم .

---

(٢٩) نقد الشعر ١٩ .

(٣٠) مناهج البلغاء ١٥٢ ، ٢٧١ – ٢٧٨ ، ٢٨٥ .

٢ – القصيدة ذات القافية المتعددة

أحسّ بعض الشعراء ضعفاً فى الموسيقى التى يبعثها الروى الذى اختاروه ، والقوافى التى بنوا شعرهم على حروفها وحركاتها ، فأضافوا إليها صوتاً أو أصواتاً أخرى التزموها عن اختيار وطواعية ، أو اجتنبوا الرخص التى يبيحها لهم علم القوافى تقويةً لرنين قوافيهم ، أو إدلالاً بقدرتهم على التعبير ، وتمكنهم من الفن . وقد سمى العلماء هذا الصنيع اللزوميات ، أو لزوم مالايلزم ، أو الإعنات لما فيه من تكليف بمشاق غير واجبة .

وأراد بعضهم الآخر أن يحقق لشعره قدراً وافراً من الإيقاع ، فلم يكتف بما تصدره القافية الأخيرة من رنين . وعمد إلى تكرير لفظ قافية القصيدة أو رويها ، أو عقد قافية أو روى آخرين ، فى مواضع معينة ، من القصيدة كلها ، أو من مجموعة متوالية من أبياتها ، فأحدث بذلك مانسميه بالقافية الداخلية أو مايتصل بها بسبب .

لزوم مالايلزم

وأقدم أمثلة لزوم مالايلزم ماكان الدافع إليه خفوت صوت الحرف الذى اختاره الشاعر روياً له . فدفعه ذلك إلى التزام الحرف الملاصق للروى ، تعويضاً عن هذا الخفوت ، وأريد بتلك الحروف الخافتة – فى الغالب – الحروف التى اختلف العلماء فى صلاحيتها للروى ، وتحدثت عنها فى فصل سابق .

فالألف التى أعطت الشعر العربى قصائده المعروفة بالمقصورات لم يكتف بعض الشعراء بجرسها ، وأضافوا إليه آخر . فعل ذلك البحترى فى قصيدته[٣١] :

لنا أبداً بثٌّ نُعانيه من أَرْوَى   وحُزْوَى ، وكم أدنَتْك من لوعةٍ حُزْوَى

وابن الرومى فى قصيدته :

وجاهلٍ أعرضتُ عن جهله   حتى شكا كَفِّى عن الشكوى

فلزم كل منهما الواو والألف . قال المعرى[٣٢] : «فهذه إن جُعل رويها الألف فقد لُزم فيها

---

(٣١) البث : الحزن . وأروى وحزوى اسمان .

(٣٢) شرح لزوم مالا يلزم ١ : ٥٠ .

مالايلزم ، وإن جعل رويها الواو فالألف وصل ، وبناؤها على الواو أحسن وأقوى فى النظم » .

وفعل مايشبه ذلك حافظ إبراهيم فى العصر الحديث غير أنه والى بين حروف عدة بدلاً من واحد مع الألف . بدأ قصيدته « نادى الألعاب الرياضية » بقوله :

بنادى الجزيرة قِفْ ساعةً وشاهدْ بربِّك ماقد حوى

ولزم الواو مع الألف فى حوالى ٢٣ بيتا ، ثم لزم اللام بدلا منها فى حوالى ١٥ بيتاً ابتداء من قوله :

فيا ناديا ضَمَّ أُنسَ القديمِ وهوَ الكريم وُقيت البِلى

بعدها التزم الهاء فى ١١ بيتاً ، وأخيرًا التزم الدال إلى آخر القصيدة .

والتاء المؤنثة التزم الأعشى معها اللام المشددة المفتوحة فى قصيدته التى مطلعها :

فِدًى لبنى ذُهْلِ بن شيبانَ ناقتى وراكبُها يومَ اللقاء وقلَّتِ

وعمرو بن معديكرب الراء فى قصيدته :

لما رأيتُ الخيل زُوراً كأنها جداولُ زرعٍ أُرسلتْ فاسْبطَرَّتِ(٣٣)

وكثير اللامَ فى قصيدته المعروفة ماعدا بيتاً واحداً منها ، والميم فى قصيدته الأخرى :

أداراً لسلمى بالنِّباعِ فحُمَّةٍ سألتُ فلما استعجمتْ ثم صَمَّتِ(٣٤)

وكثيراً مالزموا معها الألف فى مثل قصيدة دعبل الخزاعى المشهورة :

مَدارِسُ آياتٍ خَلَتْ من تلاوةٍ ومنزلُ وَحْىٍ مُقْفِرُ العَرَصاتِ(٣٥)

والكاف التزم معها أبو الأسود الدؤلى اللام فى قصيدته :

حَسِبْتَ كتابى إذْ أتاكَ تَعَرُّضاً لسَيْبِك لم يذهبْ رجائى هُنالِكا(٣٦)

والهاء التزم كثير من الشعراء حرفَ مدّ قبلها : كالألف فى قصيدة حافظ إبراهيم :

كم مر بى فيك عيش لست أذكره ومر بى فيك عيش لست أنساه !

والياء فى قصيدة عباس محمود العقاد :

فى حبة القلبِ نارٌ قد تَعجَّلَها ساقى الرمان فمن ذا سوف يُذْكِيها ؟

والتزم آخرون أن تكون من أصل الكلمة ، ولم يخلطوها بهاء الضمير : فَعَل ذلك العقاد

(٣٣) الزور : المائلة . واسبطرت : أسرعت .

(٣٤) النباع وحمة : موضعان . واستعجمت : لم تنطق .

(٣٥) مقفر : خاو . العرصة : الساحة .

(٣٦) السيب : العطاء .

الأصفهانى وصلاح الدين الصفدى وابن نباتة وتاج الدين الكندى وابن حجة الحموى ، غير أن العماد أورد الضمير فى بيت واحد ، فتندّر عليه الصفدى فى قوله :

إن العماد على وجاهة فضله   قد قال فى بعض القوافى : (وجهه)

بل بلغ الأمر ببعضهم أن التزم حرف مد أتى به قبل هاء الضمير التى قبل الروى فى مثل (فيهم) ، وتجنبوا معها مثل (منهم) وهو جائز[٣٧] .

والردف التزم فيه ابن الرومى عدم المعاقبة بين الواو والياء فى أكثر شعره قدرة على الشعر ، واتساعاً فيه[٣٨] .

ولم يحدث الالتزام فى الحروف وحدها ، بل فى الحركات أيضاً . فلزم النابغة الذبيانى تشديد روى قصيدته[٣٩] :

غشيتُ مَنازلاً بِعُرَيْتِناتٍ   فأعلى الجِزعِ للحىِّ المُبِنِّ

وكذلك فعل صاحب اللامية المشهورة :

إنَّ بالشِّعبِ الذى دونَ سَلْعٍ   لَقتيلاً دَمُه ما يُطَلُّ[٤٠]

والتزم العجاج الفتحة فى توجيه أرجوزته :

قـد جبرَ الـدينَ الإلهُ فجَبَرْ

فأعجب بها النقاد وسموها « الغرّاء[٤١] » .

وكان ابن الرومى يلتزم حركة ماقبل الروى المطلق والمقيد فى أكثر شعره اقتداراً[٤٢]

ونلاحظ أن لزوم مالايلزم ظهر فى أبيات متفرقة ، وقصائد قلائل فى العصر الجاهلى ، ثم كثر فى العصر الأموى عند كثير عزة ويزيد بن ضبة ، واشتد فى العصر العباسى على يد ابن الرومى ، ثم تلقفته يد أبى العلاء المعرى ، فجعلت منه فنًّا خاصًّا ، وهب له ديواناً مستقلاً[٤٣] :

فقد كان القانون الصارم الذى اتخذه أبو العلاء لنفسه بعد رجوعه من بغداد مؤثراً أشد

---

(٣٧) الأخفش ١٨ . العمدة ١ : ١٦٠ .

(٣٨) العمدة ١ : ١٦٠ .

(٣٩) عريتنات : واد . والجزع : منعطفه . والمبن : المقيم .

(٤٠) الشعب : الطريق فى الجبل . وسلع : جبل بقرب المدينة . وطل دمه : أهدر ، أى لا يؤخذ ثأره .

(٤١) تلقيب ٥٥ .

(٤٢) العمدة ١ : ١٥٥ .

(٤٣) المرشد : ١ : ٣٩ . مختار الأغانى ٨ : ٣٢٩ .

التأثير فى أطوار حياته ؛ فقد صبغه بصبغة التشدد فى كل شىء ، وكلفه التزام مالايلزم فى أعماله العقلية ، وحياته المادية على السواء ، فتأثر شعره بهذا القانون تأثراً ظاهراً . ونظم ديوانه المعروف باللزوميات [٤٤] .

وقد شرح المعرى فى مقدمته مذهبه فيه ، فقال [٤٥] : « وقد تكلفت فى هذا التأليف ثلاث كُلَف :

الأولى : أنه ينتظم حروف المعجم عن آخرها .

والثانية : أن يجىء رويه بالحركات الثلاث وبالسكون بعد ذلك .

والثالثة : أنه لزم مع كل روى فيه شىء لايلزم من ياء أو تاء أو غير ذلك من الحروف » .

وقد حلل الدكتور إبراهيم أنيس [٤٦] اللزوميات ، وصنفها التصنيف التالى الذى وضعها فى مراتب تصاعدية على حسب كمال الموسيقى فيها :

١ – أقل المراتب ماكانت مثل قوله :

نقمتُ على الدنيا ، ولاذنبَ أَسْلَفتْ إليك ، فأنت الظالمُ المتكذِّبُ [٤٧]
وَهبْها فتاةً ، هل عليها جنايةٌ بمن هو صَبٌّ فى هواها معذَّبُ

التزم فيها مع الروى الذال المشددة ، وهى أقل من القافية المردفة فى موسيقاها .

٢ – المرتبة الثانية تتضح فى مثل قوله :

لابد للروح أن تنأى عن الجَسَدِ فلا تُخيِّم على الأضغان والحَسَدِ

التزم السين وفتح ماقبلها .

٣ – المرتبة الثالثة تظهر فى مثل قوله :

ياربِّ : عيشةُ ذى الضلالِ خسَارُ أطلِقْ أسيرك ، فالحياة إسَارُ

التزم الردف والسين .

٤ – المرتبة الرابعة تتضح فى مثل قوله :

إذا مارأيتم عصبةً هَجَريةً فمن رأيها للناسِ هَجْرُ المساجد
وللدهرِ سِرٌّ مُرْقدٌ كلَّ ساهرٍ على غِرّةٍ ، أو مُوقظٌ كلَّ هاجدِ

---

(٤٤) ذكرى أبى العلاء ٢٤٣ ، ٢٦٥ .

(٤٥) شرح لزوم مالا يلزم ١ : ٤٠ .

(٤٦) موسيقى الشعر ٢٧٤ – ٢٧٨ .

(٤٧) أسلفت : قدمت .

التزم الإشباع بالجيم المكسورة والتأسيس .

٥ – المرتبة الخامسة ومثلها قوله :

إذا ماعراكم حادث فتحدَّثوا فإن حديثَ القوم يُنسى المصائبا
وحِيدُوا عن الأشياء خيفةَ غَيِّها فلم تُجعل اللذاتُ إلا نصائبا

التزم الهمزة وكسرتها ، وألف التأسيس – وهى بمثابة حرف وحركة قصيرة – ثم الحرف الذى قبلها ، وبذلك يكون ماتكرر فى هذه الأبيات ثلاث حركات وأربعة حروف . وتلك هى القافية التامة الموسيقى ، والممكنة عملياً دون إخلال بالمعنى ، وتتطلب فى إنشادها مايقرب من ثانية ونصف الثانية .

٦ – وأخيراً تلك القافية النادرة حتى فى لزوميات أبى العلاء مثل قوله :

راعتْك دنياك من رَيْع الفؤاد وما راعتك فى العيش من حسن المراعاةِ
كأنما اليومُ عبدٌ طالبٌ أَمَةً من ليلةٍ قد أَجَدّا فى المساعاةِ

راعى – ألفى مد – وهما بمثابة حرفين وحركتين قصيرتين – وحرفاً آخر هو العين ، إلى جانب الروى وحركته ، وبذلك تسمو موسيقى هذه القافية إلى مايعادل ثمانية أصوات .

ولم يستطع أحد من الشعراء بعد المعرى أن يسلك طريقه ، ويحتذيه فى فن اللزوميات ، ولكن بعض الشعراء نظموا قليلاً من المقطوعات أخذوا على عاتقهم فيها التزام بعض ما التزمه .

واستمر ذلك إلى العصر الحديث ، فنظم البارودى قصيدته :

إلامَ يهفو بحلمك الطَرَبُ ؟ أبعد خمسين فى الصبا أَرَبُ ؟

القوافى الداخلية

التصريع

أقدم مانعرف من هذه القوافى تقفية مطلع القصيدة بشطريه كليهما ، وقد ميز العلماء بين نوعين من هذه التقفية :

النوع الأول : تركوه باسمه العام « التقفية » ؛ لأن الشاعر لم يجر عليه غير مجرد مماثلة الروى والقافية فى الشطرين . مثل مطلع معلقة امرئ القيس :

قفا نبكِ من ذكرى حبيبٍ ومنزلِ   بسِقْطِ اللّوى بين الدَّخولِ فحَوْملِ

فالعروض[٤٨] فى هذا البيت مفاعلن ، وكذا هو فى بقية أبيات القصيدة .

النوع الآخر : سموه التصريع ، أى مماثلة مصراعى (شطرى) مطلع القصيدة ، ويختلف التصريع والتقفية لأن الشاعر فى التصريع لايقتصر على مماثلة الروى ، بل يدخل شيئاً من التغيير على العروض بالزيادة أو النقص لتتم مماثلته بالضرب[٤٩] ، فيخرج به عند مماثلة عروض بقية الأبيات .

ومثال التصريع بالزيادة قول امرئ القيس :

ألا انْعِمْ صباحاً أيُّها الطَّلَلُ البالى   وهل يَنْعَمَنْ من كان فى العُصُر الخالى ؟

فالعروض فيه مفاعيلن ، وهو فى بقية القصيدة مفاعلن .

ومثال التصريع بالنقص قول جرير :

بان الخليطُ ولو طُووِعتُ مابانا   وَقطّعوا من حبال الوصل أقرانا

فالعروض فيه فَعْلن ، وفى بقية القصيدة فَعِلن وفاعلن .

وليست التقفية ولا التصريع بالأمر المحتم : فمن القصائد المشهورة كثير غير مصرع ، ومن الشعراء كثيرون لم يصرعوا ، مثل الفرزدق وذى الرمة : قال ابن رشيق[٥٠] : «كان الفرزدق قليلاً مايصرع أو يلقى بالاً بالشعر .. وأكثر شعر ذى الرمة غير مصرع الأوائل . وهو مذهب الكثير من الفحول .. إلا أنهم جعلوا التصريع فى مهات القصائد فيما يتأهبون له من

(٤٨) العروض : التفعيلة الأخيرة فى الشطر الأول .

(٤٩) الضرب : التفعيلة الأخيرة فى الشطر الآخر .

(٥٠) العمدة ١ : ١٧٥ - ١٧٦ .

الشعر ، فدل ذلك على فضل التصريع » .

وغلب عدم التصريع على شعر الصعاليك سواء ماكان منه خاصًّا بالصعلكة ومالم يكن ، وما كان مقطوعات وما كان قصائد . وعلل دارسو شعرهم ذلك بما كانت تجيش به نفوسهم من ثورة على أوضاع مجتمعهم ، والحرية التى كانوا يعيشون فيها مما جعل شعرهم يثور على الأوضاع الفنية فى الشعر الجاهلى القبلى . فتخلص من التصريع كل شعر أبى خراش والأعلم بدون استثناء ، وأغلب شعر عمرو ذى الكلب والشنفرى وتأبط شرا وعروة بن الورد وصخر الغى والسليك بن السلكة وأبى الطمحان وحاجز(٥١) .

وسمى العلماء الشعر الذى خلا من التقفية والتصريع « المصمت » ، وعابوا نوعاً خاصًّا منه وقع فيما سموه التخميع ، وهو أن تكون قافية المصراع الأول من البيت الأول على روى صالح لأن تكون قافية آخر البيت – والقصيدة تبعاً له متفقة معه ، ولكن الشاعر يعدل عنه إلى روى آخر كقول جميل :

يابُثْنَ : إنك قد ملكتِ فأَسْجِحى وخُذى بحظِّكِ من كريمٍ واصلِ(٥٢)

فتهيأت القافية على الحاء ثم صرفها إلى اللام ، فالتخميع إذن مقابل للتصريع ، وقد سمى بذلك من الخماع الذى هو العرج .

ومن الشعر مالايجوز أن يظن به التخميع ، وهو ماشابه قول ذى الرمة(٥٣) :

أأَنْ تَرَسَّمْتَ من خَرْقاءَ منزلةً ماءُ الصبابةِ من عينيك مسجومُ

لأن قافية المصراع الأول غير متمكنة ، وإنما يكون التخميع فى القوافى المطلقة وماشابهها .

والتخميع كثير جدًّا ، استعمله الأئمة من القدماء والمحدثين . ولذلك عَدّه العلماء دون الإكفاء والسناد وبقية عيوب القوافى فى القبح ، وشبهوا الشاعر الذى يصطنعه بالمتسوِّر (قافز السور) الذى يدخل من غير الباب .

وعلى الرغم من ذلك – تدرج بعض العلماء بقبحه : فحكم ابن رشيق(٥٤) على قول النابغة :

جزَى اللهُ عَبْساً عَبْسَ آلِ بغيضٍ جَزاءَ الكلابِ العاويات ، وقد فَعَلْ

بأنه من أشد التخميع ، غير أنه لم يعلل حكمه .

---

(٥١) الدكتور يوسف خليف ٢٧٢ – ٢٧٣ .

(٥٢) أسجح : أحسن وتساهل .

(٥٣) العمدة ١ : ١٧٨ . ترسم : نظر إلى الرسوم . وهى المنازل المتهدمة . وخرقاء : اسم حبيبته . والصبابة : الحب ، وماؤها : الدمع . ومسجوم : مصبوب .

(٥٤) العمدة ١ : ١٧٧ .

وسمى ابن رشيق[٥٥] هذا العيب – تبعاً لقدامة – التجميع ، وفسره بأنه كأنه من الجمع بين رويين وقافيتين .

ولم يكتف بعض الشعراء بتقفية المطلع أو تصريعه ، وعمدوا إلى تقفية أو تصريع بيت أو أكثر فى أثناء القصيدة ، وقفى بعضهم الآخر قصائد مصمتة وصرعوها . مثال ذلك امرؤ القيس الذى قفى قوله[٥٦] :

أفاطمَ مَهْلاً بعضَ هذا التدلُّلِ وإن كنتِ قد أَزْمَعْتِ صَرْمى فَأَجْمِلِى

وقوله[٥٧] :

ألاَ أيُّها الليلُ الطويل ألا انجلى بصبحٍ ، وما الإصباح منك بأَمْثَلِ

فى معلقته ، وهى مقفاة ، كما مر بنا . وصرع قوله[٥٨] :

ديارٌ لسلمى عافياتٌ بذاتِ الخالِ ألحَّ عليها كلُّ أَسْحَمَ هَطّال

وقوله :

ألا إننى بالٍ على جملٍ بالى يقود بنا بالٍ ، ويتبعنا بالى

فى قصيدته المصرعة التى أشرت إليها أيضاً .

وصرع عمرو بن أحمر قوله :

بل وَدِّعينى – طَفْلَ – إنى بَكَرْ وقد دنا الصبحُ فما أنتظِرْ

فى قصيدة مصمتة مطلعها :

قد بَكَرَتْ عاذلَتى بُكرةً تزعم أنى بالصِّبا مشتَهِرْ

وعلل قدامة[٥٩] التقفية والتصريع بأن الشعر مبنى على التسجيع والتقفية : فكلما كان الشعر أكثر اشتمالا عليهما كان أدخل فى باب الشعر ، وأخرج له عن مذهب النثر ، ولذلك عمد الشعراء المجيدون إليهما .

وعللها حازم[٦٠] بأنهما يمهدان للقافية ، يستدل بهما القارئ أو السامع عليها قبل الانتهاء إليها فيجد طلاوة ومتعة .

---

(٥٥) العمدة ١ : ١٧٧ . وهو فى نقد الشعر المطبوع بالخاء .

(٥٦) أزمعت : عزمت على . الصرم : الفراق . الإجمال : الإحسان . وانظر نقد الشعر لقدامة ١٩ – ٢٣

(٥٧) الأمثل : الأحسن .

(٥٨) عافيات : متهدمة . والأسحم : السحاب الداكن اللون . والهطال : الممطر .

(٥٩) نقد الشعر ٢٣ . العمدة ١ : ١٧٤ .

(٦٠) منهاج البلغاء ٢٨٣ .

وارتاح إليهما النقاد لدلالتهما على قوة الطبع وكثرة المادة[٦١] ، ولكنهم فرقوا بين الشعراء القدماء والمحدثين فيهما ، قال ابن أبي الإصبع[٦٢] : «التصريع في أثناء القصائد ، والإصمات في أوائلها – يستحسن من القدماء ، ويستهجن من المحدثين ؛ لأنه من العرب يدل على قوة العارضة ، وغزر المادة ، وعدم الكلفة ، وتخلية الطبع على سجيته ؛ وهو من المحدثين دليل على قوة التكلف غالباً» .

واستحسن النقاد منهما مالم يدل على كبير تكلف ، واستقبحوا غيره ، فأعلنوا أن مثلها مثل البديع . إذ كل ضرب من البديع متى كثر سمج . كما لا يحسن خلو الكلام منه غالباً ، وكل ماجاء منه متوسطاً من غير تكلف – فهو المستحسن[٦٣] ولذلك لم يرضوا عن ورودهما في الأبيات المتوالية إلا عند القدماء ، مثل قول امرئ القيس[٦٤] :

تروح من الحيِّ أم تبتكرْ　　وماذا عليك بأن تنتظرْ ؟
أمَرْخٌ خيامهمُ أم عُشَرْ　　أم القلبُ في إثْرِهم منحدر ؟
وشاقَك بينُ الخليطِ الشُّطُرْ　　وفيمن أقام من الحيِّ هِرّ

كذلك استحسنوا أن ترد التقفية أو التصريع في المطالع وماشابهها من الأبيات ، مثل الأبيات التي ينتقل بها الشاعر من غرض إلى آخر في قصيدته .

وأخيراً طبق العلماء على التقفية والتصريع ماطبقوه على القوافي من قواعد : فعابوا منها العيوب التي وقعت في القوافي ، فمن الإقواء فيها ماأنشده الزجاجي :

مابالُ عينك منها الماءُ مُهْراقُ　　سَحًّا ، فلا غاربٌ منها ولا راقي ؟

ومن الإكفاء قول حسان بن ثابت :

ولستَ بخيرٍ من أبيك وخالكا　　ولستَ بخيرٍ من معاظلة الكلبِ

ومن الإيطاء قول عبد الله بن المعتز :

يا سائلاً كيف حالي ؟　　أنت العليم بحالي

ومن السناد قول أبي العتاهية :

وَيْلي على الأظعانِ وَلَّوا　　عني بِعُتْبَة فاستقلوا

---

(٦١) العمدة ١ : ١٧٤ . التنوخي ٦٥ .

(٦٢) تحرير التحبير ٣٠٥ .

(٦٣) الموضع نفسه ٣٠٥ .

(٦٤) المرخ : شجر خوار ينبت بنجد . والعشر : نبت بتهامة . والشطر : المغتربون .

ومن التضمين قول البحترى :

عَذيرِى فيك من لاحٍ إذا ما   شكوتُ الحبَّ قَطَّعنى مَلاما(٦٥)

وعابوا أيضاً أن يتصل الشطران بكلمة واحدة ، وسموه المُداخَل والمدمج ، ويشتهر عندنا باسم المدوَّر . وأكثر وقوعه فى الخفيف والبحور القصار كالهزج ، وهو مستخفَّ فيها . ومثاله قول المعرى :

أبناتِ الهَديلِ : أَسْعِدْن ، أوعِدْ   نَ قليلَ العزاءِ بالإسعادِ
أبكتْ تلكمُ الحمامةُ أم غَنْـ   ـنَتْ على فرعِ غصنها الميّاد ؟

الترصيع

التصريع عرف أدبى شائع ، أما الترصيع فصنعة أدبية لاتدانيه فى القبول والشيوع . وأريد بالترصيع القافية الداخلية التى يعقدها الشاعر فى أحد الأبيات الداخلية من القصيدة أو فى مجموعة من الأبيات ، وإن كان العلماء لاحظوا فيها ملاحظ متعددة ، وصنفوها على أساس هذه الملاحظ ، وأعطى المتأخرون خاصة كثيراً من هذه الأصناف أسماء خاصة بها غير أنهم لم يتفقوا عليها .

والترصيع مأخوذ من ترصيع العقد بالجوهر ، وهو نظمه فيه وضم بعضه إلى بعض ، وأطلقه النقاد على تجزئة الشاعر البيت الواحد وتقفية أجزائه أو التسوية بينها فى الوزن . فمثال الترصيع المقفى قول الخنساء :

حامى الحقيقة ، محمود الطريقة ، محـ   ـبوب الخليقة ، نَفّاعٌ وضَرّارُ
جوّاب قاصية ، جزّاز ناصيةٍ   عقّاد ألويةٍ ، للخيل جرّار

ومثال الترصيع غير المقفى قول الشاعر :

صفوحٌ ، كريمٌ ، رصين ، إذا   رأيت العقول بدا طيشُها

فالكلمات الأولى منه على وزن واحد ولكنها غير مقفاة . وأورد ابن أبى الإصبع هذا النوع تحت اسم المماثلة :

وأعلن قدامة(٦٦) ، الذى كشف عنه ، أنه فى أشعار كثير من القدماء المجيدين والمحدثين

---

(٦٥) العمدة ١ : ١٧٦ . وأوثر أن أعدبيت حسان مصمتا وليس من الإكفاء .

(٦٦) نقد الشعر ١٤ – ١٩ .

المحسنين ؛ وإنما يحسن إذا اتفق للشاعر فى البيت موضع يليق به ، لأنه لايحسن فى كل موضع ، ولايصلح على كل حال . فإذا تواتر ، واتصل فى الأبيات المتعددة استقبح لدلالته على التكلف . وأجود ماوقع للقدماء منه فى رأيه قول أبى صخر الهذلى :

وتلك هَيكلةٌ ، خَوْدٌ مُبَتَّلة صفراءُ رَعْبلة ، فى مَنْصِبٍ سَنِم
عذبٌ مُقَبَّلُها ، جَدْلٌ مخلخلُها كالدِّعْص أسفلُها ، مخصورة القدم
سود ذوائبها ، بيض ترائبها مَحْض ضرائبُها ، صيغت على الكرم
عَبْلٌ مُقيَّدها ، حالٍ مُقَلَّدها بضٌّ مجردُها ، لَفَّاء . فى عَمَم
سَمْح خلائِقُها ، دُرْم مَرافقها يَرْوَى مُعانِقها من باردٍ شَبِم
كأن مُعْتَقَةً ، فى الدَّنِّ مغلقةً صهباءَ مُصْفَقَةً ، من رائحٍ رَذِم
شيبت بمَوْهبةٍ ، من رأس مَرْقَبَةٍ جَرداءَ مَهْيبةٍ ، فى حالقٍ شَمَم

وأعلن ابن رشيق(٦٧) أن أباتمام كان يجيد الترصيع مثل قوله :

تَجلَّى به رُشْدِى ، وأثْرت به يَدِى وفاض به ثَمْدِى ، وأورى به زَنْدِى

وتتبع العسكرى(٦٨) عدداً من الأبيات المرصعة بالنقد ، فاستحسن بعضها واستقبح بعضها الآخر ؛ قال : «فمن ذلك ماروى أنه للخنساء :

حامى الحقيقة . محمود الخليقة . مَهْـ ـدىّ الطريقة . نَفّاعٍ وضرارُ

هذا البيت جيد . ثم قالت :

فعّال سامية ، ورّاد طامية للمجد نامية . تعنيه أسفار

هذا البيت ردىء لتبرُّؤ بعض ألفاظه من بعض .. » .

وإذا كان البيت سداسى التفاعيل أمكن تقسيمه إلى ثلاثة أجزاء ، مثل قول ديك الجن من بحر الكامل :

حُرُّ الإهابِ وَسيمُه ، بَرُّ الإيا بِ كريمُه ، مَحْضُ النِّصابِ صَميمُه

وقد قفى فيه كلمتين من كل جزء : الإهاب مع الإياب والنصاب ، ووسيمه مع كريمه وصميمه .

فإذا كان البيت ثمانى التفاعيل أمكن تقسيمه إلى أربعة أجزاء ، كقول المتنبى من بحر البسيط :

---

(٦٧) العمدة ٢ : ٢٨ .

(٦٨) الصناعتين ٣٧٨ .

فنحن فى جَذلٍ ، والروم فى وَجَلٍ   والبَرّ فى شُغُلٍ ، والبحر فى خَجَلٍ

وأعد من الترصيع ماسماه ابن أبى الإصبع التجزئة والتسجيع ، وأراد به تجزئة الشاعر البيت وتقفية كل جزء منه بقافية مماثلة لقافية البيت ، كقول الشاعر :

هندية ٌ لحظاتُها ، خَطِّية   خَطراتُها ، دارِيّة نفحاتُها

ومن الترصيع أيضاً ماسماه الازدواج والموازنة كقول أبى تمام :

وكانا جميعاً شريكى عِنانٍ   رَضيعىْ لِبانٍ ، خليلى صفاء

والتسميط كقول مروان بن أبى حفصة :

هم القوم : إن قالوا أصابوا ، وإن دُعوا   أجابوا ، وإن أعطوا أطابوا . وأجزلوا

وماسماه أبو هلال التطريز وابن أبى الإصبع التوشيع كقول أحمد بن أبى طاهر :

إذا أبو قاسم جادت لنا يَدُه   لم يُحمَد الأجودانِ : البحرُ والمطرُ

وإن أضاءت لنا أنوار غُرته   تضاءل الأنوران : الشمس والقمر

وإن مضى رأيه أو حَدَّ عزمته   تأخر الماضيان : السيف والقدر

من لم يكن حذراً من حدّ صولته   لم يَدْرِ ماالمُزْعجان : الخوفُ والحذر

وماسماه ابن أبى الإصبع التشطير ، وأراد به تجزئة كل شطر إلى جزأين وتقفية كل منهما بقافية واحدة ، كقول أبى تمام :

تدبير معتصم ، بالله منتقم   لله مرتغب ، فى الله مرتقب

القافية المثناة

أريد بهذا العنوان أن يبنى الشاعر قصيدته على قافيتين ، يلتزم أولاهما فى آخر الأشطار الأولى ، والأخرى فى آخر الأبيات ، وقد أتى السيد شفيق الكمالى بهذا النوع من الأشعار ، وصرح أن أهل البديع يسمونه « التشريع » غير أننى وجدت الاسم مطلقاً على أنواع أخرى فعدلت عنه خشية الالتباس. ومثاله قول ابن سبيل :

يامن لقلب طارْ عنه اليقينْ   من يوم قُفَنّ الضَّعاينْ زَهازيمْ

وِذْ كَرت منزلهم علينا قطين   أيام عندى بين شداد ومقيم

وقال الكمالى عن شعر البدو الذين لاقاهم وأخذ عنهم : « وقد لفت نظرى أن القافيتين اللتين تبنى عليهما القصيدة تكونان من حرف واحد (أى من المتواتر) وقد قمت بإحصائية ،

فتبين لى أن غالبية القصائد المتوفرة لدى تنحو هذا المنحى ، إذ تكون قافية الصدر وقافية العجز مبنية على حرف واحد إلا أنهما تختلفان فى الحركة . فتكون الأولى مكسورة والثانية مرفوعة أو منصوبة أو بالعكس أو أن يسبق إحداهما ألف والثانى واو أو ياء أو بالعكس .. يقول محمد العبد الله القاضى :

يامَلْ لقلبٍ كُلٍ ما الّتمِ الأَشْفاق　　من عامِ الأَوّلْ بُهْ دواكيك وِخْفُوق
كنّه مع الدّلاَلْ يِجْلِب بالأسواق　　وعامين عند مَغَزّل الوسط ماسوق »

التشريع

التشريع أن يبنى الشاعر البيت على قافيتين : إذا اقتصر على إحداهما كان البيت من أحد الأوزان ، وإن أتمه إلى القافية الأخرى كان من وزن آخر . وتكون القافيتان متماثلتين أحياناً ، ومختلفتين أحياناً . ومثاله قول صفى الدين الحلى :

جنّ الظلامُ فمذ بدا متبسِّماً　　لاح الهدى ، وتجلّتِ الظّلماءُ
وهَدَتْ مُحيًّا ظلّ فى ليل الجفا　　لما هدى ، وامتدتِ الآناءُ
رشأ غدا من سكر خمرة ريقه　　متأوِّدا ، فكأنها صهباء

يمكن أن تقرأ الأبيات تامة ، فيكون وزنها من الكامل التام ، ورويها الهمزة ، وأن يوقف عند كلمة الهدى وماقابلها فى بقية الأبيات ، فيكون وزنها من الكامل المجزوء ، ورويها الدال ، وآثر ابن أبى الإصبع أن يسمى التشريع التوءم .

التسبيغ

التسبيغ أن يعيد الشاعر لفظ القافية فى أول البيت الذى يليها ، مثل قول ليلى الأخيلية فى مدح الحجاج بن يوسف الثقفى :

إذا نزل الحجاج أرضاً مريضة　　تتبع أقصى دائها فشَفاها
شفاها من الداء العُضال الذى بها　　غلامٌ إذا هزَّ القناةَ سقاها
سقاها فروّاها بشربِ سِجاله　　دماءَ رجالٍ يحلُبون صَراها

وآثر ابن أبى الإصبع أن يسمى التسبيغ تشابه الأطراف .

الروضة

الروضة أن يبدأ الشاعر كل بيت من قصيدته بحرف رويها ، فيكون الروى بذلك أول حرف وآخره فى كل بيت ، مثل قول صفى الدين الحلى فى تائيته :

تاب الزمان من الذنوب فواتِ واغنمْ لذيذ العيش قبل فواتِ
تم السرور بنا ، فقم ياصاحبى نستدرك الماضى بنهب الآتى
تاقت إلى شرب المدام نفوسُنا لاتذهبنّ بطالةُ الأوقات

وأقدم من نعرف ممن سلك هذا المسلك أبو بكر محمد بن الحسن بن دريد (المتوفى ٣٢٤) ثم أبو زيد عبد الرحمن بن محمد يخلفتن الأندلسى (المتوفى فى ٦٣٧) ثم مجد الدين أبو عبد الله محمد بن أبى بكر البغدادى (المتوفى فى ٦٦٢) ثم صفى الدين عبد العزيز بن سرايا الطائى الحلى (المتوفى فى ٧٥٠) فقد ألف الأول المربعات والثانى العشريات ، والثالث الوتريات ، والرابع الأترقيات ، التزموا أن يكون روى كل واحدة من قصائدهم أحد حروف الهجاء على ترتيبها المعروف ، وأن يبدأ كل بيت فى القصيدة بحرف الروى[٦٩] .

---

(٦٩) جواد علوش : شعر صفى الدين الحلى ١١٩ - ١٢٣ . د. مصطفى كامل الشيبى : الدوبيت ٣٨ .

٣ – القصيدة ذات القافية المتنوعة

ثبت سلطان القافية الواحدة ، وامتد طوال القرون الأولى التي بقيت فيها العروبة خالصة أو تكاد ، والاستعراب يجاهد ليكون عروبة قحة . والعربية رطبة على الألسنة . فإن سمعنا قليلاً من الشكوى بين آن وآخر لم نجدها صادرة عن تمرد أو ثورة على هذا السلطان ، وإنما عن إدلال من الشاعر باقتداره . وفخر بتبرئته قوافيه من الشوائب .

ثم يجد الشعر فى المجتمع العباسى مجتمعاً غريباً عليه كل الغرابة ، مجتمعاً انقطعت جميع صلاته بالبادية أو كادت ، وعاش فى مدن كبيرة تعتمد على مايرد إليها مما حولها ، وبلغ من الترف أقصاه ، وتألف أهله من أجناس شتى ، يتفاوت استخدامها للعربية تفاوتاً عظيماً .

وإذا كانت هذه صفة المجتمع فى بغداد وأمثالها فى المشرق العربى – فقد كانت صفة المجتمع فى المغرب والأندلس خاصة أكثر غرابة على هذا الشعر .

ولذلك أخذ سلطان القصيدة ذات القافية الواحدة فى التزلزل . وشرعت بعض الأشكال الشعرية التى تخففت من هذا السلطان ، وابتكرت أنظمة جديدة من القوافى ، شرعت فى الظهور والانتشار ، تلبيةً لحاجات المجتمعات الجديدة ، واتساقاً مع الموسيقى التى راجت فيها .

ولكن هذه الأشكال الشعرية لم تقض على القصيدة ، التى غالبت الأحقاب ، واحتفظت بالكثير من سلطانها ومظاهره إلى عصرنا الحديث . فبعث فيها الكلاسيكيون الجدد حياة جديدة ، جعلت الراصدين يظنونها مُرجِعة عصرها الزاهر ، مستردة سلطانها الذى انفردت به .

ولكن ذلك لم يبق طويلاً ؛ فقد تغير المجتمع الحديث ، واشتد اتصاله بالثقافات غير العربية ، واطلع على أجناس من الشعر لم يعرفها الأدب العربى مطلقاً ، وعلى ألوان كانت مجهولة من الشعر الغنائى الذى لم يعرف العرب غيره . وظهرت المذاهب الفنية المختلفة التى أحست أن نظام القصيدة ذات القافية الواحدة لايحقق ماترنو إليه ، بل يقف عقبة أمامها ، فهاجمته هجوماً عنيفاً توسط بعض أصحابه ودعوا إلى الشعر المقطعى ذى القوافى المتعددة ، وعنف بعضهم الآخر ودعا إلى اطراح القافية بكل أشكالها . وعند هذه المعركة الأخيرة أقف قليلاً لأرصد مادار بين خصوم القافية وأنصارها ، وإن كان ذلك وقع متأخراً فى الزمن عن بعض الأشكال الشعرية التى أعالجها بعد . أفعل ذلك لأجمع هذه الأشكال معاً فلا أفرق بين بعضها لقدمه وبعضها الآخر لحداثته .

خصوم القافية

إذا كان التعريف القديم للشعر يعتمد على الوزن والقافية ، فإن القافية سبقت الوزن فى العثور على من يخاصمها ، ولقيت منهم أضعاف مالقى الوزن ، وقد اتسع هؤلاء الخصوم . ونظروا إلى القافية من كل جانب . وجعلوها أسّ ما أخذوه على الشعر العربى .

فالقافية هى الحائل الوحيد الذى حال بين الشعراء العرب والأجناس الشعرية غير الغنائية من قصص وتمثيل . و « ليس بين الشعر العربى وبين التفرع والنماء إلا هذا الحائل . فإذا اتسعت القوافى لشتى المعانى والمقاصد ، وانفرج مجال القول – بزغت المواهب الشعرية على اختلافها ورأينا بيننا شعراء الرواية ، وشعراء الوصف ، وشعراء التمثيل(٧٠) » .

والسبب فى ذلك أن اللغة مهما غنيت بالمترادفات لاتستطيع أن تقدم للشاعر مئات الكلمات على روى واحد وخصوصاً بعد أن قيد الشاعر بألا يعيد الكلمة الواحدة إلا على مسافات بعيدة(٧١) .

وعلى هذا النحو حالت القافية بين الشاعر وابتكار أجناس شعرية أخرى ، وبينه والإطالة ، فقد شغلته عن الاسترسال فى معانيه بالتفتيش عنها ، ووقفت به عند حد معين . فغِنى اللغة العربية بالألفاظ التى تصلح أن تكون قوافى له حدود ، ولايلبث الشاعر – وإن اختار قافية سهلة – أن يضطر لصنع البيت ليلائم القافية ، قبل أن يصل إلى ثمانين بيتاً ، وأن يستخدم فى القافية الألفاظ النابية والنادرة(٧٢) :

قال خليل مطران ، وهو من أوائل الرابطين بين القافية وقصر القصيدة العربية(٧٣) :

« تعلمون أن الشعر العربى إلى هذا اليوم لم تنظم فيه القصائد المطولات فى الموضوع الواحد ، وذلك لأن التزام القافية الواحدة كان ولم يزل حائلاً دون كل محاولة من هذا القبيل وقد أردت بمجهود نهائى ختامى أبذله أن أتبين إلى أى حد تمادى قدرة الناظم فى قصيدة مطولة ذات غرض واحد يلتزم بها روياً واحداً ، حتى إذا بلغت ذلك الحد بتجربتى

---

(٧٠) ديوان المازنى ١ : م ، ن

(٧١) أحمد أمين : فيض الخاطر ٢ : ٢٤٤ .

(٧٢) موسيقى الشعر ٢٧٩ . التوجيه الأدبى ١٤٨ – ١٥٠ .

(٧٣) خليل مطران : ديوان الخليل ٣ : ٤٨ – ٤٩ .

بينت عندئذ لإخوانى من الناطقين بالضاد ضرورة نهج مناهج أخر لمجاراة الأمم الغربية فيما انتهى إليه رقيها شعراً وبياناً .. إن الأسلوب الحديث لم يتخذ لعجز عن النظم بالقافية الواحدة ، بل لرغبة فى نوع آخر من النظم يفتح فى وجه والجه أقصى الآفاق ، وييسر له أسباب الوصول إلى أسمى الأغراض » .

وينظر الدكتور محمد النويهى[٧٤] إلى القافية من خلال عصره الحاضر ، فيرى أن الشكل الشعرى القديم يحتاج إلى أن يُحَطَّم ويعاد صوغه من جديد . فطول العهد به أبلاه ، وأفقده ماكان له من حيوية ومطاوعة ، فما يكاد أحد شعرائنا المحدثين يختار بحراً معيناً وقافية معينة ؛ لينظم عليها – حتى تقوم وراءه عشرات القصائد المشهورة التى اتخذت البحر والقافية عينهما ، فتلقى عليه ظلها الكثيف ، وتدفعه إلى ترديد الأنغام القديمة ، وتكرار القوالب المأثورة ، والتعبيرات المحفوظة وتعوقه عن الانطلاق بروحه الشعرية فى ميادين جديدة أو طرق جديدة للتعبير عن العواطف الإنسانية ؛ فالشكل القديم لم يعد صالحاً لأداء المعانى الجديدة ، والصور الجديدة مهما بلغت عبقرية الشاعر الحديث .

ويعلن أن إباحات القافية التى استباحها الشعراء القدامى كانت كثيرة متنوعة ، من إقواء وإيطاء وإكفاء .. إلخ ؛ مما يدلنا على أنها كانت تنويعات تخفف حدة الجرس ، ولاتنفر منها الأذن العربية الصريحة ، فلما وضع علم العروض والقافية عدت هذه الإباحات عيوباً قبيحة ، وصارت الآذان مستعبدة للنغم التام الانضباط والرتابة .

ويقر أن الأشكال المستحدثة من تخميس وتوشيح أحدثت شيئاً من التنويع له طرافته وبهجته فى الشكل القديم ، ولكنها فى الحقيقة كانت زيادة فى التقييد ولم تكن إقلالاً منه ؛ فإنها انتهت إلى طريق مسدود ، ولم تفد المجرى العام للشعر العربى .

واحتج أصحاب هذا الرأى بكثرة القصائد الطوال المختارة فى أشعار الغربيين المرسلة ، وقالوا : لولا أن ترك القافية أعطى هؤلاء الأوربيين قسطاً عظيماً من الحرية ما تسنى لهم مابلغوه من الابداع فى مطولاتهم[٧٥] .

وشن خصوم القافية هجومهم الأكبر على القضايا الشكلية التى تسىء إليها القافية فى عرفهم : فينكر جميل صدقى الزهاوى على القافية أن تكون من دعائم الشعر ؛ وإنما هى عضو أثرىّ قد زال معظمه ، وسوف يزول مابقى منه فى جسد الشعر . وقد أخطأ الذين حسبوا القافية

---

(٧٤) قضية الشعر الجديد ٩٣ – ٩٤ ، ١٠٣ .

(٧٥) المرشد ٢٥ .

من الشعر ، وماالشعر إلا قائم بالمعنى والموسيقى التى يتضمنها الوزن ؛ أما القافية فلا يحببها إليهم إلا التقليد والعادة ، فإذا أهملناها ، وألفت الأسماع الشعر المرسل ، انصرفت القرائح إلى المعانى ، فنشط الشعر من عقاله ، وتقدم تقدم غيره من الفنون الجميلة(٧٦) .

وإذا كان من الخصوم جماعة لايتفقون مع الزهاوى فى إخراج القافية من موسيقى الشعر – فإنهم يعدونها ترفًا حافلاً بالغنائية والتزويق والجمالية ، وتبديداً للطاقة الفكرية فى شكليات لانفع لها ، فى وقت يجب أن ينزع فيه الشاعر إلى البناء والإسهام فى موضوعات العصر ، فما يكاد الشاعر يقع فى مآزق القافية الموحدة ، ويتلكأ عند البيت الواحد ، حتى يعتريه إحساس بأنه لايعبر ، وإنما يكتب شيئاً مترفاً تتحكم فيه هذه الملكة الجميلة المستبدة التى تقف فى آخر البيت ، وتصر على أن تكون أبرز مافيه(٧٧) .

ويعترف أكثر الخصوم بموسيقية القافية ، ولكن بعضهم يرى أن موسيقاها عالية الرنين ؛ بل تبلغ من العلو مبلغاً يفسد إيقاع الوزن(٧٨) أو ينفر أذواقنا الحديثة التى صارت أميل إلى إيقاع أخف وقعاً على الأذن ، وموسيقية أخفى أثراً وأقل بروزاً وحدة(٧٩) .

ثم يجمعون على أنها موسيقى رتيبة ، تتوالى فيها النغمة الواحدة إلى أن تبعث الملل فى المستمع ؛ فتصرفه عن الاهتمام مهما بلغت من الحلاوة ، ويزيد من حدة هذه الرتابة التنظيم الهندسى المسرف فى الدقة الذى أخضعت له القصيدة .

ولا يقتصر أثر القافية على الموسيقى ، بل يتعداها إلى التعبير أيضاً : فهى تحتاج إلى ذخيرة لغوية واسعة ، وقدرة على التصرف فى نحو اللغة وأساليبها ، مع صغر ذخيرة الشعراء المعاصرين ، وجمود تركيب الجمل(٨٠) .

وقد أدى هذا إلى أن منعت القافية التعبير الصحيح الذى يقتضى حرية فى صياغته لايتيحها نظام القوافى(٨١) .

وإذا ماطالت القصيدة بين يدى الشاعر أخذ يفقد حرية اختياره وقدرته شيئاً فشيئاً إلى أن يقع فى قبضة الإجبار المستبدة . فيضطر إلى استخدام الألفاظ النابية ، والنادرة ، والقلقة ،

(٧٦) النقد الأدبى الحديث فى العراق ٢٢٤ .

(٧٧) قضايا الشعر المعاصر ٤١ .

(٧٨) حركات التجديد فى موسيقى الشعر ١٧ .

(٧٩) قضية الشعر الجديد ٩٩ .

(٨٠) المرشد ٢٦ .

(٨١) المرشد ٧ . قضايا الشعر المعاصر ٤٦ .

والمتكلفة . وإلى إخضاع ألفاظه وعبارته لألوان من التغيير والتبديل ، فيغير حقيقة اللفظ . فيجعل من الوشاح ، وشحنًا : كقول الراجز[٨٢] :

وأنت – يابنى – فاعلم أنى
أحب منك معقد الوشحنِّ

ويغير ترتيب الكلام مما يؤدى إلى غموضه ، كقول ذى الرمة[٨٣] :

كأنّ أصواتَ مِن إيغالهن بنا   أواخر المَيْسِ أصواتُ الفراريج

يريد كأن أصوات أواخر الميس أصوات الفراريج من إيغالهن . ويغير على قواعد النحو كقول عبيد الله بن قيس الرقيات[٨٤] :

تبكيكمُ أسماءُ مُعْوِلَةً   وتقول ليلى : وارَزِيئتِيَهْ

كان ينبغى أن يقول : وارزيئتاه ، كما تقول : واعماه ، واأُخَيَّاه .

ولم ينس خصوم القافية أن يهاجموا أثرها السيئ فى المضمون الشعرى . كما رأينا فى قول نازك الملائكة السابق . فقد أرغمت الشاعر على اختيار القافية التى لاتتسق هى والمعنى الذى يريده . قال ابن طباطبا[٨٥] : «من الأبيات التى قصّر فيها أصحابها عن الغايات التى أجروا إليها ، ولم يسدوا الخلل الواقع فيها معنى ولا لفظاً قول النابغة الذبيانى :

ماضى الجَنان ، أخى صبر ، إذا نزلت   حربٌ يوائل فيها كل تنبالِ

التنبال : القصير . فإن كان أراد ذلك فكيف صار القصير أولى بطلب الموئل من الطويل . وإن جعل التنبال الجبان ، فهو أعيب لأن الجبان خائف وجل اشتدت الحرب أم سكنت » .

وأرغمته على تجاهل الحقيقة ، كقول الشاعر[٨٦] :

شتانَ مايومى على كورها   ويوم حيانٍ أخى جابرِ

وكان حيان أشهر وأعلى ذكراً من جابر . بل أرغمته أحيانا على الخروج عليها . قيل : إن الكميت أنشد نصيباً :

إذا ماالهجارسُ غَنَّيْنها   يُجاوبْن بالفَلوات الوِبارا

فقال له نصيب : الفلوات لاتسكنها الوبار . فلما بلغ قوله :

---

(٨٢) تلقيب القوافى ٦٣ .
(٨٣) الموشح ١٨٥ .
(٨٤) الموشح ١٨٧ .
(٨٥) الموشح ٤٣ .
(٨٦) الموشح ٨٨ .

كأن الغُطامط من غَلْيِها أراجيز أسلمَ تهجو غِفارا

فقال له نصيب : ماهجت أسلم غفاراً قط[٨٧] » .

ووقفت القافية عقبة كأداء أمام تدفق الانفعال ، وانسياق الفكر ، وتحليق الخيال . فكانت اللافتة الحمراء التى تصرخ بالشاعر (قف) حين يكون فى ذروة اندفاعه وانسيابه . فتقطع أنفاسه ، وتسكب الثلج على وقوده المشتعل ، وتضطره إلى بدء الشوط من جديد . والبدء من جديد معناه الدخول – بعد الصدمة – فى مرحلة اليقظة . وبتكرر الصدمات تصبح أبيات القصيدة عوالم نائية . وطوابق مستقلة فى بناية شاهقة . هذه الطريقة فى عمارة القصيدة جعلتها قصيدة بيت واحد[٨٨] .

وقد أثرت وحدة البيت تأثيراً سيئاً فى القصيدة القديمة ؛ إذ جعلت منها مجموعة أبيات . أى مجموعة وحدات مستقلة متكررة لايربط بينها نظام داخلى ؛ إنما تربط بينها القافية والوزن . على حين تقف القصيدة الحديثة – المتحررة من النظام القديم – وحدة متماسكة حية متنوعة . لو قدم أو أخر فى ترتيب أبياتها اختلت وفقدت جزءاً كبيراً من تأثيرها[٨٩] .

كذلك فَرضت على الشاعر نوعاً من الصياغة المحكمة ، طبع الشعر العربى – منذ أقدم عهوده – بطابع الصنعة . واستتبع قوالب شعرية لا تحصى ، من عبارات روسمية مثل (خليلى) و (دع ذا) إلى صور محددة من البناء النحوى للجملة ، كابتداء البيت بكأن مع مجىء الخبر فى نهايته . ولاشك أن بناء البيت قد أرهف الاستعداد الطبيعى فى اللغة للافتنان فى التراكيب : من تقديم وتأخير وحذف وذكر . إلخ . ولكن الشاعر لم يستطع – فى عالم ضيق كعالم البيت – أن يجد مجالاً واسعاً حتى لهذا الافتنان البلاغى الذى استنفدت صوره فى وقت قصير . وإن المرء ليدهش حين يجد – حتى فى الشعر الجاهلى نفسه – كثيراً من التكرار لأساليب بعينها ، بل لأشطر كاملة . وقد بقى الشاعر العربى يدور فى هذا النطاق الضيق قروناً طويلة . واضطر إلى أن يحذف كثيراً من معانيه . ويحول القصيدة إلى معان جزئية تفتقر إلى الوحدة . وتتسم بالوضوح المسرف الذى يتطلبه اكتفاء البيت بنفسه[٩٠] .

---

(٨٧) الموشح ١٩٣ .

(٨٨) نزار قبانى : الشعر قنديل أخضر ٣٧ – ٣٨ . النقد الأدبى الحديث فى العراق ١٨٥ – ١٨٦ . حركات التجديد فى الموسيقى ١٧ .

(٨٩) أعمال مؤتمر روما ١٧٧ – ١٧٨ . النقد الأدبى الحديث فى العراق ١٨٧.

(٩٠) الدكتور شكرى عياد : موسيقى الشعر ١٠٧ .

وختام قولهم : إن القافية شبيهة بالسجع ، ويجب التخلص منها ؛ كما تخلصنا منه ؛ فإن ذلك يرفع عن الشعر كل قيد يرسف فيه ، ويحول بينه وبين الانطلاق فى عوالم لم يعرفها قبلاً .

أنصار القافية

لم تفقد القافية جميع أنصارها ، حتى القافية الموحدة مازالت تحتفظ بالمعجبين بها ، المدافعين عنها الذين يرون أنها أنسب الأشكال الفنية للشعر العربى .

وإذا كان من القدماء من غلا فعد القافية الفاصل بين الشعر والنثر ، كابن كيسان الذى قال[٩١] : « القوافى هى التى فصلت بين الكلام والشعر ؛ لأنه قد يقع الوزن .. فى الكلام ، ولايسمى شعرا حتى يقفى » ، فمن المحدثين من يضاهيه ، مثل المستشرق مارتينو مورينو[٩٢] الذى أعلن أن القافية فتح من (فتوحات) الشعر .

ويعتمد أنصار القافية فى دفاعهم عنها أكثر مايعتمدون على موسيقيتها ، فالقافية واجبة للشعر الحقيقى عندهم ؛ ليكون فيه حسن إيقاع وتطريب ، ولترتاح الأسماع إليه ؛ كما يقول توفيق السمعانى[٩٣] ، أو كما يقول العقاد فى شيخوخته[٩٤] : « لايزال اختلاف القافية بين البيت والبيت يقبض سمعى عن الاسترسال فى متعة السماع ، ويفقدنى لذة القراءة الشعرية .. والظاهر أن سليقة الشعر العربى تنفر من إلغاء القافية كل الإلغاء حتى فى الأبيات التى تحررت منها بعض التحرر .. فانتظام القافية متعة تخف إليها الآذان . وانقطاع القافية بين بيت وبيت شذوذ يحيد بالسمع عن طريقه الذى اطرد عليه .. إنما المتوسط بين المتعة والإيذاء هو ملاحظة القافية فى مقطوعة بعد مقطوعة ، تتألف من جملة أبيات على استواء فى الوزن والعدد ، أو هو ملاحظة الازدواج والتسميط وماإليهما من النغمات التى تتطلبها الآذان فى مواقعها ، ولو بعد فجوة وانقطاع ؛ فالأذن تمل النغمة الواحدة حين تتكرر عليها عشرات المرات فى قصيدة واحدة . فإذا تجددت القافية على نمط منسوق ذهبت بالملل من التكرار ، ونشطت بالسمع إلى الإصغاء الطويل ، ولو تمادى عدد الأبيات إلى المئات والألوف » .

---

(٩١) تلقيب القوافى ٦٠ .

(٩٢) أعمال مؤتمر روما ١٩٨ .

(٩٣) النقد الأدبى الحديث فى العراق ٢٢٨ .

(٩٤) يسألونك ٨٨ - ٩٠ .

ويمكن القول : إن العقاد فى رأيه هذا يمثل غالبية المحدثين من أنصار القافية الذين صاروا يؤثرون القافية المتنوعة على الموحدة ، بل يمثل جماعة من خصوم القافية لاتتمادى إلى الإلغاء التام .

ويعلل الدكتور شكرى عياد(٩٥) هذا الميل الواضح إلى تنويع القافية فى القصيدة بأن القافية هى مفتاح اللحن فى القصيدة ، وأن تأثير اللحن فى المستمع يرجع إلى شعوره بالشوق إلى عودة هذا المفتاح بعد تجاوزه إياه ، فإذا مااستخدم الشاعر أكثر من مفتاح واحد ضاعف هذا الشوق .

ويرصد الدكتور شكرى عياد(٩٦) القافية المتنوعة فى شعر المقطعات ، فيراها شديدة المناسبة ، لأن أغلبه شعر رومنسى معروف بتدفقه الذى لم يعد يسهل إمساكه فى حدود البيت ، وقلقه الذى يدفعه إلى التغيير المستمر ، وشوقه المبهم ؛ كل هذا يجعل القافية تقوم فيه بوظيفة بنائية لاتقل خطراً عن الوظيفة التى تقوم بها فى القصيدة ذات القافية الواحدة .

بل ذهب إلى أبعد من ذلك(٩٧) ، فأعلن أن الشعر الحر يستطيع أن يستغنى عن القافية حقًّا ولكنها على الرغم من ذلك تستخدم – عندما ترد فيه – لقيمتين : قيمة إيقاعية ، وأخرى لحنية : فالقيمة الإيقاعية تهيئ للشعر الحر وسيلة ممتازة لإقامة شكل متماسك برىء من التدفق الذى يهدده بالانمياع ، والقيمة اللحنية تتدخل فى بناء القصيدة ونسيجها ، وتساعد على إعطائها جوها الانفعالى الخاص .

ولذلك لايخلو الشعر الغربى خلوًّا تامًّا من القافية ، بل يغلب على شعر لغات كالفرنسية ، ويقل فى شعر لغات أخرى كالإنجليزية . ويَلْقى بين الشعراء والنقاد من يدافع عنه مثل : نيتشه وشوبنهور وبرشت وتورل ورتشاردز وغيرهم ، فالقافية عند شوبنهور تشارك الوزن فى استرعاء الانتباه ، وإثارة الخيال .

ويرد الدكتور عبد الله الطيب(٩٨) على القول بأن القافية أدت إلى قصر القصيدة – بأنها حجة ضعيفة ، لأن اللغة العربية واسعة جدًّا ، وتساعد بنيتها على كثرة القوافى ؛ إذ فيها أكثر من ستين ألف أصل ثلاثى ورباعى ، كل منها له نظائر عدة تنتهى بمثل الحرف الذى ينتهى

---

(٩٥) موسيقى الشعر ١١٤ .

(٩٦) موسيقى الشعر ١١٥ .

(٩٧) موسيقى الشعر ١١٦ – ١١٩ . قضايا الشعر المعاصر ١٦٣ .

(٩٨) المرشد ٧ .

به ، نحو ضرب ، كتب ، طرب ، سلب .. إلخ . ثم إن من هذه الأصول نحو عشرين ألف أصل ذى مشتقات تنتهى بالحروف التى تنتهى به أصولها فى الغالب ، نحو كاتب وكتب وكتّب وكتائب إلخ .

كل هذا يجعل الكلمات المتشابهة الأواخر كثيرة جدًّا فى المعجم العربى ؛ مما يجعل أمر السجع والقافية سهلاً للغاية .

أضف إلى ذلك إمكان تكرار الكلمة الواحدة أكثر من مرة بعد سبعة أبيات ، وتكون القصيدة فى المتوسط من ثلاثين أو أربعين بيتاً ، وما أحسب هذا العدد من الكلمات المنتهية بحرف معين مما يرهق إنساناً يتصدى لنظم الشعر .

وعلى الرغم من ذلك يضم الشعر الحديث قصيدة من روائعه . فى رأى صاحب هذا[٩٩] القول – بلغت قريباً من سبعمائة بيت سوىً على قافية واحدة ، وهى لرجل لم يشتهر بالشعر ، هو المغفور له عبد العزيز فهمى (باشا) وقد بدأها بقوله :

ياحادى العمر : أبعدت المدى ، فمتى تلقى عصاك ، وتعفينى من الكبَدِ ؟

ولاجدال فى أن طول القصيدة على هذا النحو أمر شاذ ونادر ، ولكنه دليل إمكان ، وآية قدرة ، يظهر معها عجز العاجزين .

ويضم الشعر الحديث قصيدة «من وحى الإسكندرية» لعادل الغضبان التى بلغت مائتى بيت على روى واحد ، ولم تكرر فيها كلمة واحدة . والشعر القديم يقدم براهين أخرى من الشعراء الذين نظموا قصائدهم الطوال على قواف تقل كلماتها فى اللغة كابن الرومى الذى نظم إحدى مراثيه على روى الجيم ، فبلغ بها نحو تسعين بيتاً .

والنتيجة الطبيعية لهذا : «أن رأى أصحاب الجديد فى هدم كيان الوزن الشعرى وإلغاء القافية لتمكين الشعر من ولوج باب التمثيل والملحمة والديالوج – كلام ليس له أساس صحيح ؛ لأن الشعر العربى بصورته الحالية وعلى النحو الذى قال به الشعراء فى القديم والحديث – صالح لولوج هذه الأبواب ، بل إنه قد ولجها بالفعل» .

ومن أغرب الآراء ما أتى به الدكتور عبد الله الطيب[١٠٠] عندما قال : إن تغير القافية بعد بيتين أو أكثر أمر ممل لايقبله الذوق العربى ، ويقطع تسلسل الأفكار ، ويضطر الشاعر إلى أن يحول مجرى خواطره بين حين وآخر تبعًا للقافية المتغيرة .

---

(٩٩) العوضى الوكيل : الشعر بين الجمود والتطور ٧٩ ، ٩٤ .

(١٠٠) المرشد ١٢ .

أشكال القصيدة المتنوعة القافية

ذهبت الفروض – كما رأينا – إلى أن الشعر العربي نشأ متنوع القوافي ، فلما ابتكر الشعراء القصيدة ذات القافية الواحدة طغت على بقية الأشكال ، وسلبتها الحياة المتجددة المتطورة .

وسواء صدقت هذه الفروض أو لم تصدق – فالمحقق أن بعض الأشكال الشعرية التي تخالف هذه القصيدة بعض الاختلاف عاشت معها معيشة فيها شيء من الانزواء .

وأقدم هذه الأشكال المحققة المزدوجة ، ولاينافسها في ذلك غير المسمطة التي روى بعض الراوين نموذجاً واحداً منها عزوه إلى امرئ القيس ، وأنكره سائر العلماء عليه . وحكموا عليه بالانتحال . ويميل بي إلى صحة هذا الإنكار عدم وجود نظائر أخرى لهذه المسمطة طوال القرون الأولى ، على الرغم من عكوف الشعراء على شعر امرئ القيس ، وتقديسهم إياه ، واحتذائه في كثير من مناحيه .

ثم توالت الأشكال في اللغة الفصيحة والعامية على مرور الأعوام ، غير أنها جميعاً التزمت نظاماً ما من القوافي ، ولم تتحرر منها على الإطلاق .

ولما كان العصر الحديث وطرأت على المجتمعات العربية عوامل خارجية أهمها الاتصال بالمجتمعات الغربية – أخذت القيم المتعددة في هذه المجتمعات في التطور والتغير ، بل التبدل الكامل في بعض الأحيان ، سواء كانت هذه القيم اجتماعية أو فكرية أوفنية .

وكان من القيم المتغيرة والمتبدلة ماتصل بالقافية . فشرعت فئات من الشعراء تهجر القصيدة الموحدة القافية أو تتحرر من قبضتها الحديدية في بعض الأحيان إلى أن ظهرت جماعة أرادت الانطلاق من إسارها .

ويقف في صدارة هذه الفئات شعراء المهجر ، والديوان ، والرومنسيون : الذين لم يطرحوا القافية ؛ وإنما نوعوا فيها بالاعتماد على المقاطع في قصائدهم . ويليهم دعاة الشعر المرسل ، والشعر الحر الذين تخلصوا من كل نظام للقافية ، وأخضعوها لإرادتهم ، إن شاءوا أهملوها كل الإهمال ، وإن شاءوا جاءوا بها ، ووضعوها فيما أعجبهم من أنظمة .

وإذا كان الحديث عن الأشكال الشعرية القديمة يسيراً فإن الحديث عن الأشكال الحديثة عسيرٌ عسراً شديداً لكثرة هذه الأشكال وتنوعها وخضوعها لإرادة ناظميها التي لا تحدها حدود .

المزدوجة

يقفى فيها كل شطرين بقافية واحدة قد تخالف قافية الشطرين اللذين قبلها أو بعدهما .
واختلف المؤرخون فى أول من ابتدعها ، فنسبها الجاحظ إلى بشر بن المعتمر (المتوفى فى ٢١٠هـ) ، ومحمود مصطفى إلى بشار بن برد وأبى العتاهية .

ومن العلماء من يعد كل شطر بيتاً تاماً ، فتكون المزدوجة على هذا الرأى ذات أبيات غير مشطرة . والأغلبية العظمى من المزدوجات من بحر الرجز ، وقليل منها من المتقارب .

وغلب على موضوعاتها القصص والحكم والأمثال ومسائل العلم ونظم الكتب ، مثل ذات الأمثال لأبى العتاهية ، وريحانة الندمان للشهاب الخفاجى ، وكليلة ودمنة لأبان بن عبد الحميد اللاحقى ، وألفية ابن مالك ، ومدحة المعتضد لعبد الله بن المعتز ؛ لأن تنوع القافية يسّر عليهم الإطالة والتقصى قال أبو العتاهية :

حسبك مما تبتغيه القوتُ ما أكثر القوت لمن يموتُ !
الفقر فيما جاوز الكفافا من اتقى الله رجا وخافا
هى المقادير فلمنى أو فذرْ إن كنتُ أخطأت فما أخطأ القدرْ

وشذت فئة قليلة من الشعراء ، فنظمت المزدوجات فى ذم الشراب صباحاً كابن المعتز ، والصيد كأبى فراس الحمدانى . قال أولهما :

لى صاحبٌ قد لامنى وزادا فى تركىَ الصبوحَ ثم عادا
وقال : لاتشرب بالنهار وفى ضياء الفجر والأسحار

ولكن المحدثين خرجوا بها من نطاقها التعليمى . واستعملوها فى كل الأغراض :
فعل ذلك منهم الكلاسيكيون الجدد والرومنسيون ، غير أنهم لم يتسعوا فى استعمالها اتساعهم فى استعمال الأشكال الأخرى . قال عباس محمود العقاد :

مابالها تطفر كالغزالِ ساحرة بالتيه والجمالِ
هيفاء من أوانس الأندلس ذات جبين كالنهار المشمس
قد أسفرت حالية بالنّور فى وجنة ومقلة وثغر

وتوسع بعض العلماء فى اسم المزدوجة ، فأطلقه على القصيدة التى تتحد قافية كل بيت

منها . كما أطلقته فئة من المتأخرين خطأً على المخمسة .

واتفق الأدباء القدماء على حرمان المزدوجة من شرف التسمى بالقصيدة .

المسمطة

التسميط أن يقسم الشاعر قصيدته على مقاطع متعددة ، يضم المقطع الأول منها مطلعاً ، ووسطاً ، وختاماً ، ثم لاتضم بقية المقاطع غير الوسط والختام وتتفق قافية الخواتم فى المقاطع كلها ، وتسمى عمود القصيدة . وتختلف قافية الوسط من مقطع إلى آخر.

ويضم المطلع بيتاً من شطرين (يسمى كل واحد منهما قسيماً) أو يضم ثلاثة أقسمة أو أكثر ؛ كذلك يتفاوت عدد الأقسمة التى يحتوى عليها الوسط ، غير أن العدد يلتزم فى المقاطع كلها ، أما الختام فلا يضم غير قسيم واحد .

وقد أخذ المسمط اسمه من السِّمْط ، وهو أن تجمع عدة سلوك فى ياقوتة أو خرزة ما ، ثم تنظم كل سلك منها على حدته باللؤلؤ ، ثم تجمع السلوك كلها فى زبرجدة أو ماأشبهها .

وعلى هذا النحو يمكن أن نطلق اسم المسمط على أشكال لاتحصى من الشعر ، وعلى كثير من الأشكال ذوات الأسماء الخاصة التى أتحدث عنها بعد . ولم يشترط أحد أن يكون المسمط من بحر معين ، إلا أن أكثر نماذجه من نوعين من الرجز ، هما المشطور والمنهوك .

وأمثل له بما ينسب إلى امرئ القيس :

المطلع { توهمتُ من هند معالمَ أطلالِ
عَفاهُنَّ طولُ الدهرِ فى الزمن الخالى

الوسط { مرابعُ من هند خلت ومَصايفُ
يصيح بمَغناها صدى وعَوازف
وغيَّرها هوجُ الرياح العواصف
وكلُّ مُسِفٍّ ثم آخر رادف

الختام [بأسحم من نوء السِّماكَين هَطّالِ

الموشحة

التوشيح قريب من التسميط كل القرب ، بل هو قسم منه ، فالوشّاح يقسم موشحه على مقاطع يسمى كل واحد منها دوراً أو سمطاً . ويضم كل سمط عدة أجزاء ، كما يلى :

١ – المطلع : إذا ما افتتح الموشح به سمى تامًّا ، ويجوز أن يتجرد الموشح من المطلع فيسمى أقرع . ويضم المطلع عدة أجزاء ، يسمى كل واحد منها غصناً . ويتفاوت عدد الأغصان ، ولكن الشائع فيها أن تكون أربعة أو ثلاثة . وتختلف قوافى الأغصان كلها أو يتفق بعضها أو تتفق كلها ، فلا شروط عليها . وأمثل له بقول لسان الدين :

جادك الغيث إذا الغيث هَمَى يازمانَ الوصلِ بالأندلسِ
لم يكن وصلك إلا حلماً فى الكرى . أو خلسة المختلس

٢ – البيت : القسم الذى يلى المطلع فى الموشح التام ، ويفتتح به الموشح الأقرع . ويضم عدداً متفاوتاً من الأغصان المتفقة القافية أو المتنوعة . ويلتزم الوشاح عدد هذه الأغصان ووزنها فى كل سموطه ، ويحسن أن يغير قوافيها . وأمثل له بقول ابن الخطيب فى موشحه السابق :

إذ يقود الدهرُ أشتاتَ المُنَى تنقل الخَطْوَ على مايرسمُ
زُمَراً بين فُرادَى وثُنَى مثلَما يدعو الوفودَ الموسمُ
والحيا قد جلل الروض سَنا فثغور الزهر منه تبسِمُ

وقال فى بيت السمط (الثانى) من الموشح نفسه :

فى ليالٍ كتمتْ سر الهوى بالدُّجى لولا شُموسُ الغُررِ
مال نجمُ الكأسِ فيها وهَوى مستقيم السير سعد الأثر
وطر مافيه من عيب سوى أنه مرّ كلمح البصر

٣ – القفل : القسم الذى يقابل المطلع ، ويتفق معه فى عدد الأغصان ووزنها وقافيتها ، غير أن بعض الوشاحين خرج على هذا الاتفاق ، فخالف بين القوافى أو بين القوافى وعدد الأغصان كذلك ، وكرر بعضهم غصناً أو أكثر فى المطلع والقفل وأمثل له من الموشح الذى اخترته بقوله :

وروى النعمانُ عن ماء السما كيف يروى مالك عن أنس
فكساه الحسن ثوباً مُعْلَما يزدهى منه بأبهى ملبس

٤ – الخرجة : هى القفل الأخير ، ويشترط فيها مايشترط فيه ، ووقع فيها من خلاف ماوقع فيه . واستحب الوشاحون فيها أن تكون عامية اللهجة ، أو غير عربية اللغة مشتملة على اسم الممدوح ، أوحوار بين المتحابين ، أو شىء من المجون ، أو كما يقول ابن سناء الملك : « الشرط فيها أن تكون حَجّاجية من قبل السخف ، قزمانية من قبل اللحن ، حارة محرقة ، حادة منضجة ، من ألفاظ العامة ، ولغات الخاصة .. غزلة هزازة ، سحارة خلابة ، بينها وبين الصبابة قرابة » . ولاتكشف خرجة موشح ابن الخطيب عن هذه الشروط ؛ إذ اكتفى بأن قال :

حين لذ الأنس شيئاً أو كما   هجم الصبح هجوم الحرسِ
غارت الشهبُ بنا أو ربما   أثّرت فينا عيون النرجس

ولاقيود على عدد السموط ، وإن كان كثير من الموشحات يتألف من خمسة سموط .

وابتكر صفى الدين الحلى ماسماه « الموشح المجنح » لأنه التزم فيه قافية الغصنين الثانى والرابع من الأبيات ، إضافة إلى قافية الأقفال . قال :

عزمت يامتلفى على السفرِ   واطولَ خوفى عليك واحذرى !
يُؤيسنى من لقاك قولهمُ   بأنه لارجوعَ للقمرِ
تمهـــل ، مَضّنى جـــفـــاك
تحمـــل ، ذبتُ فى هـواك
يامن حكى الظبيَ فى تلفته   وفاقه بالدلال والخفرِ
أتلفتنى بالصدود معتدياً   فذلّ عزى ، وعز مصطبَرى
تـدلـل ، مـهـجتى فـداك !
تمهـل ، يـعض ذا كـفـاك !

فاتخذ من الراء رويًّا لأبياته ، والكاف رويًّا لأقفاله ، إضافة إلى اللام التى جعل منها رويًّا للقافية الداخلية فى الأقفال .

والموشح فصيح اللغة غير خرجته : نظم فى أول أمره على البحور القديمة ، وخاصة الرمل ثم الرجز والمديد .. إلخ ، ثم ضم أغصناً ذات وزن غير أوزان الخليل ، لاعتماده على الموسيقى أكثر من غيره من الأشكال الشعرية .

واختلف المؤرخون فى نشأته : فنسبته الأكثرية إلى شعراء الأندلس فى القرن الثالث ، والأقلية إلى عبد الله بن المعتز ، الذى رووا له موشحاً واحداً . ومهما تكن الحقيقة ،

فما لاخلاف فيه أن الموشح وجد فى الأندلس مقومات البقاء والنماء والايناع ، فاستكمل نضجه فى هذه البلاد مابين القرن الخامس والثامن ، ونسيت بذوره المشرقية إن كانت قد وجدت. وتلقفته بقية أقطار العروبة من الأندلس ، وسبرت غوره ، واستخلصت قواعده ، واحتذته ، فشاع فى المشرق شيوعه فى المغرب . ولم يفقد إغراءه لدى الشعراء المحدثين ، فمنحه بعضهم شيئاً من عنايته ، إلا أن شعراء المهجر عنوا به عناية فائقة . ووجدوا فيه طلبتهم ، فنحوه كثيراً من نماذجه الجيدة ، سواء التى احتذت الموشحات القديمة احتذاء قريباً أو التى طورت أشكاله وأضافت إليه ماجدد أشكاله ونوّعها وأحيا موسيقاه .

وكان الوشّاحون الأوائل ينظمونه فى الغزل ووصف الطبيعة واللهو ، ثم اتسع مجاله فشمل أغلب الموضوعات التقليدية ، حتى الموضوعات الدينية : فقد نظم محيى الدين بن عربى والششترى الموشحات الصوفية .

وقد سميت الموشحات باسمها تشبيهاً لها بالوشاح أو القلادة حين تنظم حباتها على نسق خاص كما رأينا فى المسمطات .

* * *

ويغنينى الحديث الذى قدمته فى قوافى الموشحات عن الحديث عن قوافى الأزجال : فالفنّان متشابهان فى تقسيم القصيدة ، وتنويع الأوزان والقوافى ، ومنح الشاعر حريات واسعة فى الابتكار . فلا نميز بينهما فى أكثر الأحيان إلا باللغة الفصيحة فى الموشحات ، والعامية فى الأزجال .

العود

ليس العود بحراً مستحدثاً بل هو بحر قديم . ولم أعثر منه إلا على قطعة واحدة ، من نظم عبد الله بن سلامة الإدكاوى ، وعليها أعتمد فى هذا التعريف .

القطعة من بحر البسيط ، غير أنها تتكون من فقرات ، تضم كل واحدة منها بيتين : الأول منهما يحتوى على جميع التفعيلات فهو تام ، ويحتوى الثانى منها على نصف التفعيلات أى مشطور قال :

دلاله بولاة الحب زاد فلو قد عاد بالقرب ياصحبى شفى سقمى

دلالـه زاد صحبى بالـقرب زاد دلاله

وصاله طبٌّ لنى لو يعود عسى بالوصل يحسم دانى بل يصون دمى
وصاله طب دانى عسى يعود وصاله
نباله قد أبادت غاشقيه فكم عادت بهم نافذات العود فانتقم
نباله نافذات فكم أضاءت نباله
قتاله فى الرعايا لايطاق فلا تهزا فقد عاد جداً ذاك فاعتصم
قتاله فى الرعايا فلايطاق قتاله

ونستبين منه أن العود يقتضى صنعة لفظية خاصة : فالكلمة التى يبتدئ بها البيت التام – دلاله وصاله ونباله وقتاله – يجب أن يبتدئ بها البيت المشطور ويختم ، ثم الكلمة التى ينتهى بها الشطر الأول من البيت التام عسى – فكم – فلا – يبتدئ بها الشطر الآخر من البيت المشطور غالباً ، والكلمة الأخيرة فى الشطر الأول من البيت المشطور مأخوذة من منتصف الشطر الآخر من البيت التام مثل صحبى ودانى ونافذات ، أو منتصف الشطر الأول من البيت التام مثل الرعايا . تلك هى الظواهر التى تكررت فيه ، وإن كنا نستطيع أن نلتقط منه مجموعة أخرى من الصنعة اللفظية .

المثلثة

المثلث شكل غريب لم يعرفه الشعر العربى القديم ، ولم يضم الحديث غير أمثلة معدودة . وتعتمد القصيدة على مقاطع ، يضم كل واحد منها ثلاثة أشطر . والنموذج المعروف منه التزمت فيه قافية الشطر الثالث فى كل مقاطعه ، ونوعت قوافى الشطرين الآخرين قال عبد الرحمن صدقى يخاطب البارودى وينقد دعاة الشعر الحر :

ياباعث النهضة من بعد ركودْ
وقائد الحملة فى وسط الجنود
إليك من جندك فى الشعر السلامْ

لِو عدتَ من شوقٍ إلى هذى الربوعْ
أحمدتَها لولا فتونٌ وصدوع
أحدثها فى الشعر (أحفاد) الإمامْ

وقد سمى الدكتور إبراهيم أنيس[١٠١] هذا الشكل المثلث اعتمادا على ضمه ثلاثة أشطر فى كل مقطوعة .

ويمكن أن أضع تحت هذا الشكل أحد نمطى فن القوما الذى أولع به الشعراء فى العصر الوسيط ، أريد ذلك النمط الذى تنقسم فيه القصيدة على مقاطع ، يضم كل منها ثلاثة أشطر ، تتفاوت فى الطول تصاعداً تدريجا وتتفق القافية فى أشطار القصيدة كلها ، كقول الشاعر :

أى قلب دعهم
إيشْ ترى أوقعك معهم
انكف عنهم قبل ماتظهر بدعهم

* * *

لولا طمعهم
بأن قلبى مايدعهم
ما خالفونى وأظهروا بدعهم

الدوبيت (الرباعية)[١٠٢]

الدوبيت كلمة فارسية بمعنى البيتين ، وقد أطلقت على هذا الشكل الشعرى لتكوّن القطعة منه من بيتين اثنين فقط ، ولذلك سماه بعضهم المثناة ، وجمعها على المثانى . وسماه كثيرون الرباعية – والجمع رباعيات – نظراً إلى أن البيتين يضمان أربعة أشطر .

ويقال : إن هذا الشكل فارسى الأصل . ابتكره عبد الله بن جعفر بن محمد المعروف برُودَكى (٢٦٠ – ٣٢٩ هـ) من بحر الهزج . وطوره فجعل وزنه مفعولُ مفاعيلُ مفاعيلن فاع أو فَعْلنْ متفاعلن فعولن فَعلنْ ، أربع مرات . ثم انتشر فى الأدب الفارسى انتشاراً لامثيل له ، وكان له صداه فى الأدب العربى ، واستخدم فى جميع الأغراض ؛ واشتهر من ناظميه لدى العامة والخاصة أبو الفتح عمر بن إبراهيم المعروف بالخيام (المتوفى قبل ٥٣٠ هـ) ، وخاصة بعد أن ترجم فتزجرالد رباعياته إلى الإنجليزية ، وأذاع صيته فى عالم الأدب .

---

(١٠١) موسيقى الشعر ٢٨٢ .

(١٠٢) انظر ديوان الدوبيت فى الشعر العربى للدكتور مصطفى كامل الشيبى .

وتقفى أشهر نماذج الدوبيت الأشطر الأول والثانى والرابع ، وتهمل تقفية الشطر الثالث ، كقول البهاء زهير :

قد راح رسولى ، وكما راح أتى   بالله ، متى نقضتم العهد ، متى ؟
ماذا ظنى بكم ؟ وماذا أملى ؟   قد أدرك فىّ سؤله من شَمِتا

والنموذج الآخر يقفى الأشطر الأربعة ، كقول البهاء أيضاً :

يامحييَ مهجتى ، ويا متلفَها   شكوى كلفى عساك أن تكشفها
عينٌ نظرتْ إليك ما أشرفها !   روحٌ عرفتْ هواك ما ألطفها ؟!

ويمكن القول بأن الدوبيت اختفى من الشعر الحديث . فلم يقع بين أيدى الباحثين أمثلة منه عدا ما أنتجته بيئة محافظة شديدة الاتصال بالتراثين العربى القديم والفارسى . أعنى بيئة النجف . فقد نظم جعفر النقدى ، وأحمد الصافى ، ومحمد طه الحويزى ، وصالح الجعفرى ، ومحمد صالح شمسة ، من أبنائها أمثلة منه . ولم يشاركهم فيه غير جماعة شاركتهم فى الهوى الأدبى مثل محمد عباس الكنهورى . وميرزا أبى الفضل الطهرانى . وأبى الهدى الصيادى .

وعلى الرغم من ذلك لا أستطيع أن أهمل ظاهرة معينة قريبة من هذا الفن . فقد عرف الشعر العربى قديمه وحديثه أشكالاً شعرية . اتخذت من الأشطر لأربعة نظاماً لها . والخلاف بينها وبين الدوبيت أنها لم تسر على وزنه الفارسىّ ؛ وإنما اتخذت من الأوزان العربية المعروفة وزنا لها ، وخاصة الرمل والوافر والخفيف . وربما كانت أجدر تسمية لها المثانى ، تفرقة بينها وبين الرباعيات .

وتعددت أنظمة التقفية فى هذه المثانى . فكان منها ما أهمل تقفية صدوره ، وقفىَ كل عجزين متواليين بقافية واحدة ، كما يلى :

__________   __________ ا
__________   __________ ا
__________   __________ ب
__________   __________ ب

قال جبران فى الشحرور :

أيها الشحرور غَرِّدْ   فالغِنا سرُّ الوجودْ
ليتنى مثلك حرٌّ   من سجون وقيود

لـيـتـنى مـثـلك روح فى فضا الوادى أطير
أشرب الـنـور مـدامـاً فى كئوس من أثير

وقد نظم توفيق البكرى قصيدته «ذات القوافى» من هذا النمط ؛ كما التزمه منصور الفقيه فى مثانيه التى اشتهر بها ، وحذر معاصروه أن يهجوهم بها . والتزمه أيضاً حسن كامل الصيرفى فى «جفاء الطبيعة» مع تغيير أطوال الأشطر ، قال :

الشمس تنزل فى الغروبِ وقد تورد خَدُّها
لتقبِّلَ الأفقَ البعيد وقد تَسعَّر وجدُها
تُخفى الأسى خلفَ النخيلْ
مـثـل ابـتـسـامـات الـعـلـيـل

وكان منها ما أهمل الصدور أيضاً ، وقفّى الأعجاز بقواف متداخلة ، اتحد فيها البيت الأول مع الثالث ، والثانى مع الرابع ، وهلم جرا :

―――――――― ―――――――― ا
―――――――― ―――――――― ب
• • •
―――――――― ―――――――― ا
―――――――― ―――――――― ب

قال عبد الرحمن شكرى :

فر يبغى من الحمام مُجيراً فأعان الردى عليه المجيرُ
بادرتْه بحتفه أمُّه وهـ ـو على عاره – إليها حبيبُ
ولو آن النذير أوحى إليها وهو فى المهد أنه سيخورُ
لَرمتْه بجانب الجبل الشا مخ لم تترح عليه الغروبُ

وسار إبراهيم عبد القادر المازنى على هذا المنوال ، غير أنه أعقب أبياته الأربعة ببيتين يسيران على النمط الأول ، فاتحدت قافيتهما متعاقبين.

وكان منها ما قفى الصدور والأعجاز ، ووحد قافية كل أربعة أشطر :

―――――――― ا ―――――――― ا
―――――――― ا ―――――――― ا
• • •

ـــــــــــ ب   ـــــــــــ ب
ـــــــــــ ب   ـــــــــــ ب

قالت هند بنت عتبة :

ويها بني عبد الدارْ   ويها حُماةَ الأدبارْ
ويها حماة الأدبار   ضرباً بكل بتار

* * *

إن تقبلوا نُعانق   ونفرش النمارق
أو تدبروا نفارق   فراق غير وامق

ويشبه فن المواليا هذا النمط . فقد التزم فيه شعراؤه أن ينظموه مقطوعات تتألف من بيتين من بحر البسيط ، وتقفى أشطارهما الأربعة بقافية واحدة ، مثل :

يوم الهوى كل من لُو ردف ينفش بو
وكلما جاز على عاشق تحرش بو
وفى المطر كل من لو ساق يدهش بو
وتهلك أذيال من ساقو نَبت عُشبو

وكان منها ما قفى الصدرين المتعاقبين بقافية واحدة . واختار للعجزين المتعاقبين قافية واحدة غيرها .

ـــــــــــ ا   ـــــــــــ ب
ـــــــــــ ا   ـــــــــــ ب
ـــــــــــ جـ   ـــــــــــ د
ـــــــــــ جـ   ـــــــــــ د

قال رشيد أيوب :

أفيقِي كفاكِ منامْ   بدا الفجرُ ، كم تَهْجعينْ ؟
وقامتْ لتنعَى الظلام   طيورٌ ، ألا تسمعين ؟
فقومِي نُجدُّ المسير   إلى الحقل قبل الضحى
ونشدو بشاطى الغدير   فها جوُّنا قد صحا

وقد أكثر شعراء المهجر من هذا النمط وتاليه .

وكان منها ما قفى الأشطار الثلاثة بقافية متماثلة ، واختار للرابع قافية أخرى التزمها فى كل شطر رابع من المقاطع المتعددة :

ــــــــــــــــ ا

ــــــــــــــــ ا

ــــــــــــــــ ا

ــــــــــــــــ ب

ــــــــــــــــ جـ

ــــــــــــــــ جـ

ــــــــــــــــ جـ

ــــــــــــــــ ب

قال الشاعر القديم[١٠٣] :

خيالٌ هاج لى شَجَنا
فبِتُّ مُكابداً حَزَنا
عميد القلب مرتهَنا
بذكر اللهو والطربِ

ويقرب من هذا النمط أحد نمطى فن القُوما ، أريد الذى تنقسم فيه القصيدة على أربعة أشطر يَتماثل فيها الشطر الأول والثانى والرابع وزناً وقافية فى كل المقاطع ، وتهمل تقفية الشطر الرابع ويزيد عليها طولاً ، كقول الشاعر :

لا زال سعدك جديد
دايم وجدك سعيد
ولا برحت مهنّى
بكل صوم وعيد

• • •

(١٠٣) العمدة ١ : ١٧٩ .

فى الدهر أنت الفريد
وفى صـفـاتك وحـيـد
فـالخلق شِـعـر مـنـقّح
وأنت بـيت الـقصـيـد

الثلاثيات

أريد بهذا الاسم القصيدة المقسمة على مقاطع ، يضم كل واحد منها ثلاثة أبيات . وقد وقعت على أمثلة قليلة يمكن أن توضع فى هذا الشكل ، أحدها لإلياس فرحات ؛ قفّى الصدور بقافية موحدة ، والأعجاز بقافية أخرى وموحدة أيضاً :

ـــــــــــــــ ا ـــــــــــــــ ب
ـــــــــــــــ ا ـــــــــــــــ ب
ـــــــــــــــ ا ـــــــــــــــ ب

وأهمل العقاد الصدور وقفى الأعجاز . أما عبد الرحمن شكرى فقفّى صدور وأعجاز الأبيات الثلاثة من كل مقطع بقافية واحدة . إلا أنه أهملها فى بعض الأشطار ، مثل قوله :

تشعل الوجـدَ ولوعاتِ الغليل … وهى مثل الجرح فى صدر القتيل
ودماء القلب تجرى بمسيل … دمه رى جذور وأصول
كلما زاد احمراراً لونها … راح جسمى بشحوب ونحول

المربعات

أريد بهذا الاسم القصيدة المقسمة على مقاطع ، يضم كل منها أربعة أبيات ، وإن كان بعض القدماء أطلقه على ماسميته المثانى .

واكتفى بعض الشعراء بنظام مبسط ؛ يقوم على تقفية كل مقطع بقافية خاصة به ؛ كمحمد عبد المعطى الهمشرى فى « تأملات أو حياة شاعر » . وأدخل بعضهم شيئاً من التعقيد على قصيدته . فقفى مقطعاً بقافية واحدة ، وكل بيتين من المقطع التالى بقافية خاصة ؛ كعلى محمود طه فى « كليوباترا » :

ــــــــــــــــ	ا
ــــــــــــــــ	ا
ــــــــــــــــ	ا
ــــــــــــــــ	ا

• • •

ــــــــــــــــ	ب
ــــــــــــــــ	ب
ــــــــــــــــ	جـ
ــــــــــــــــ	جـ

وأبعد أبو القاسم فى التعقيد فى قصيدته « فى ظل وادى الموت » ، فوحد القافية فى مقاطع ، وأتى بقافيتين متعاقبتين فى مقاطع أخرى ، كما فعل على محمود طه ، وأتى بقافيتين متداخلتين فى فريق ثالث من المقاطع :

ــــــــــــــــ	ــــــــــــــــ	ا
ــــــــــــــــ	ــــــــــــــــ	ا
ــــــــــــــــ	ــــــــــــــــ	ا
ــــــــــــــــ	ــــــــــــــــ	ا

• • •

ــــــــــــــــ	ــــــــــــــــ	ب
ــــــــــــــــ	ــــــــــــــــ	جـ
ــــــــــــــــ	ــــــــــــــــ	ب
ــــــــــــــــ	ــــــــــــــــ	جـ

• • •

ــــــــــــــــ	ــــــــــــــــ	د
ــــــــــــــــ	ــــــــــــــــ	د
ــــــــــــــــ	ــــــــــــــــ	هـ
ــــــــــــــــ	ــــــــــــــــ	هـ

وآثر بعض الشعراء تقفية الصدور بقافية موحدة ، والأعجاز بأخرى . كندرة حجاج من شعراء المهجر فى «أغنية الخريف» :

يمُرُّ ذكـرُ الصبـا أنـغـامَ مـزمـار
أو نفـحَ زهـر الرُّبا فى شـهـر أيّـار
ما قيل لى مرحبا فى كـل أسفارى
إلا وقـلـبى صَـبـا للأهـل والـدار

المخمسة

أطلق القدماء والمحدثون هذا الاسم على القصائد المقسمة على مقاطع . يضم كلٌّ منها خمسة أشطر . وقد أحب الشعراء المحدثون هذا الشكل وأكثروا منه ، ولم يكن كبير الرواج عند القدماء . فلم يعن به منهم سوى شعراء اللهو والطبيعة . وهواة تخميس الشعر القديم .

وأكثر الأنماط شيوعاً لدى المحدثين تقفية أشطر كل مقطع بقافية واحدة تخالف قافية المقطع الآخر . فلا يربط بين المقاطع قافية ما فى أي موضع ، كما نرى فى قصيدة خير الدين الزركلي فى عصفورة النيربين من ضواحي دمشق :

عصـفـورة الـنيربين غـنّـى
وارْوِى حديث الأنين عنى
أنـا المغـنّى . ومـن المعنّى
غيـر حنينٍ . أذاب منى
شغاف قلبى . وحال ظنى

ومن الشعراء من ربط بين مقاطعه بتقفية الشطر الخامس فى كل مقطع منها بقافية واحدة تخالف قافية بقية الأشطر ، كقول الشاعر :

ورقيب يردّ اللحظ ردا
ليس يرضى سوى ازديادى بعدا
ساحر الطرف مذْجَنى الخدُّ وردا
إن يوماً لناظرى قد تبدى
فتملَّى من حسنه تكحيلا

فالتزم اللام فى المقاطع كلها . وأضاف بعضهم إلى هذا الالتزام تنويعاً فى قوافى الأشطر الأربعة ، فقفى الأول والثانى بقافية واحدة ، والثالث والرابع بأخرى : كقول إيليا أبى ماضى فى قصيدة «الناسكة» :

أبصرتُ فى الحقل قبيلَ المَغيبْ سنبلةً فى سفح ذاك الكثيبْ
جاثيـةً مطرقةَ الرأسِ كأنها تسجد للشمس
وأنها تتلو صلاة المساء

كذلك شاع عند القدماء – فى العصور الوسيطة – تخميس القصائد القديمة ، فكان الشاعر منهم يأخذ البيت ذى الشطرين من الشاعر السابق عليه ، ويضيف إليه ثلاثة أشطر من كلامه . فتصير المقطوعة أو القصيدة مقاطع خماسية الأشطر ، يربط بينها قافية القصيدة السابقة ؛ لأنها صارت قافية للشطر الخامس فى كل مقطع .

وكان الشكل الشائع عندهم ليسره أن يقدم الشاعر أشطره الثلاثة مقفاة بقافية صدر البيت الذى خمسه ، ثم يأتى بالبيت نفسه ، قال صفى الدين الحلى مخمساً قصيدة السموءل المشهورة :

قبيحٌ بمن ضاقت عن الرزق أرضه
وطولُ الفلا رحبٌ لديه وعَرضه
ولم يُبلِ سربالَ الدجى فيه ركضُه
(إذا المرء لم يَدْنَس من اللؤم عرضُه
فكل رداء يرتديه جميل)

وفرق بعضهم بين شطرى البيت الذى خمسه ، فقدم صدره ، ثم أتى بالأشطر الثلاثة التى نظمها على رويه ، ثم أتى بعجزه ، قال عبد الله بن سلامة الإدكاوى فى بعض تخاميسه :

(إذا المرء لم ينفعك والدهر مقبل)
عليه بما قد كان يرجو ويأمل
وأضحى بثوب التيه والكبر يرفل
وصار يرى منك المودة تثقل
(عليه ولم تخطر عليه ببالِ)

وقد شاعت التخاميس عند شعراء الصوفية شيوعاً كبيراً ؛ لأنهم نظموها على القصائد الدينية المعروفة مثل بردتى كعب بن زهير ، البوصيرى . حتى إن دار الكتب المصرية

وحدها تقتنى ما يقرب من ثمانين تخميساً على قصيدة البوصيرى . ولم يقتصر الشعراء على تخميس هذه القصائد الدينية ، بل ظهر بينهم من سبّعوها ومن عشّروها ، بإضافة خمسة أشطر أو ثمانية سابقة على بيت الشاعر القديم .

• • •

وأعتقد أن هذا الموضع يليق بكلمة عن مخمسات أو خماسيات أخرى ، لا يضم المقطع فيها خمسة أشطر ، بل يضم خمسة أبيات ، وهى من الأشكال التى ابتكرها المحدثون ولم أرلها مثالاً عند القدماء .

ونستطيع أن نجد فيها التنوع الذى وجدناه فى الأشكال السابقة : فنجد من الشعراء من يقفى أبيات كل مقطع بقافية مستقلة كل الاستقلال عن قافية أبيات المقاطع الأخرى ، ومن قفى البيتين الرابع والخامس بقافية واحدة ، وقفى البيت الأول والثانى والثالث بقافية أخرى يتفق فيها أبيات المقطع الواحد ، وتختلف من مقطع إلى مقطع ، مثل على محمود طه فى سيراناداه المصرية :

———————— م
———————— م
———————— م
———————— ب
———————— ب
———————— ل
———————— ل
———————— ل
———————— ب
———————— ب

ونجد منهم من نوع قوافيه كل تنويع ، فأفرد البيت الرابع بقافية تتغير من مقطع إلى آخر ، وقفى البيت الأول والثانى بقافية واحدة ، ولكنها تختلف فى كل مقطع ، ووحد المقاطع كلها فى قافية البيت الثالث ثم الخامس الذى اقتصر فيه على شطر واحد . نجد ذلك فى قصيدة «أخى» لمختار الوكيل .

• • •

ولم يقف الشعراء عند هذا الحد ، بل تجاوزوه . فكان منهم من أتى بالمسدسة مثل العقاد فى قصيدة «المصرف» ، ومن أتى بالمسبعة فى تسبيع القصائد القديمة ، وبالمثمنات كمحمود الحوت فى «المهزلة العربية» وبالمعشرة كالروضيات التى ذكرتها سابقاً . وبأكثر من ذلك كما نرى فى أناشيد محمود الحوت فى «ملاحم عربية».وأومن أن الاستقصاء الكامل لشعر المحدثين فى الأقطار العربية المتعددة ، يضع أيدينا على كثير من الأنماط التى تندرج تحت الأشكال التى تحدثت عنها ، ومن الأشكال التى لم أشر إليها . ولا تمنع الحرية التى منحها الشعراء لأنفسهم من نظمهم فيها .

المتباينة

إذا كان التناسق الأمر الذى رغب فيه الفنان القديم ، وحافظ عليه ، فتزين بصماته الجنبة فى الوزن والقافية تماثلاً أو تنوعاً – فإن الفنان الحديث راغب فى التباين ، باحث عنه ، حريص على أى مظهر من مظاهره شريطة أن يتمكن من إخضاع هذا التباين لتقبل الذوق العام أو الذوق الخاص .

وقد استغل الشاعر الحديث جميع العناصر التى تحت يده ، لإحداث هذا التباين ، كما فى بعض النماذج التى رأيناها ، وفيما لم نعرض من نماذج لا تخضع لألوان التناسق التى تحدثت عنها .

وكان أقرب ما استغله إلى العفوية عدد الأبيات التى كون منها مقاطع قصيدته . فلم يلتزم العدد الموحد الذى رأيناه فى النماذج السابقة . وغاير بينها ، فنظم عبد الرحمن شكرى أحد مقاطع قصيدته «صوت الله» من خمسة أبيات ، وبقية المقاطع من أربعة مثلاً ، ونظم جبران قصيدته «حرقة الشيوخ» من ثلاثة أبيات ، فبيتين وأتمها على هذا النسق ، وقدم إيليا أبو ماضى فى إحدى قصائده الأبيات الثلاثة على البيتين .

واستغل الأبيات والأشطر فراوح بينها ، كما ترى فى قول العقاد :

شبران من هذا البناء
بينى وبين المال والدنيا العريضة والثراء
ليست بأقصى فى الرجاء

فكل من الشطر الأول والثالث يضم تفعيلتين من الكامل (متفاعلن) والثانى يضم أربعة تفعيلات منه .

واستغل القوافى فوالى بين أقسمة متماثلة فى العدد والقافية أحياناً ، وبين أقسمة تماثل فى العدد وتختلف فى القافية أو العكس أحياناً أخرى .

وزاوج بين قافيتين بحيث صارتا متداخلتين ، وقفّى أقسمة وأهمل أخرى . وجمع بين ذلك كله فى الصدور والأعجاز معاً أو فى الأعجاز وحدها . وسار فى بعض المقاطع على نسق معين فى القوافى ، غير أنه تركه إلى نسق آخر فى بقية المقاطع .

قال ميخائيل نعيمة فى «أوراق الخريف» :

تناثرى تناثرى يا بهجةَ النظرْ
يا مَرْقَص الشمس ويا أرجوحةَ القمر
يا أرغن الليل ويا قيثارة السحر
يا رمز فكر حائرِ ورسم روح ثائر
يا ذكر مجد غابرِ قد عافك الشجر
تناثرى تناثرى

وقالت فدوى طوقان :

هنا فى جوانحى الخافقه هنا ملء مهجتىَ العاشقهْ
نما أمل العمر يا شاعرى تغذيه لهفتى الخارقه
وترويه أشواق الدافقه
وراحت مع الأمل المسعدِ ترف بقلبى رؤى الموعد
وحلم اللقاء لقاء الغد

* * *

وأحسست فى أفق روحى ظلاما وأحسست فى غور قلبى دويا
دوى فراديس حلم اللقاء تنهار فيه وتهوى هويا
وأطرقت يعقد يأسى المرير سحابةَ دمعٍ على مُقْلَتيا

وهكذا أتيحت للشاعر ذخيرة تكاد لا تنفد من الأشكال المتنوعة من الشعر ، دأب على استخدامها وتطويرها ، فباعد شيئاً فشيئاً بين الأذن العربية والنسق الواحد ، وألف بينها وبين التنوع الساذج أولاً والمعقد أخيراً ، حتى تهيأت أخيراً – على جهد – لتقبل ما أهمل القافية الموحدة والمتنوعة معاً .

٤ – القصيدة غير المقفاة

أخيراً عرف الشعر العربي القصيدة التي تخلصت من نظام التقفية ، عرفها في ألوان من الشعر أعطاها من الأسماء أكثر مما توجب حقيقتها : كالشعر المرسل ، والحر ، والأبيض ، والمطلق ، والطلق ، والمنثور . . إلخ . فإننا إذا اطلعنا على ما وراء هذه الأسماء وجدناه متماثلاً . ولم يبق متميزاً أمامنا غير المرسل . والحر . والمنثور .

وقد رمت هذه الألوان الثلاثة كلها منذ نشأتها الأولى إلى التخلص من القوافي ، وفعلت ذلك فيما أنتجت من قصائد . ثم اختلف موقفها من الوزن ، فحافظ عليه الشعر المرسل . وجمعت النماذج الأولى من الشعر الحر بين أكثر من وزن واحد في القصيدة الواحدة حتى سماه الدكتور محمد عوض محمد «مجمع البحور» ، ثم استقر به الأمر على الاعتماد على التفعيلة لا الوزن . وابتعد الشعر المنثور عن الوزن والتفعيلة معاً .

ولذلك نجد كلاماً كثيراً يدور بين الأدباء حول موقفهم من الوزن ، ونجد القليل جدًّا عن موقفهم من القافية . فقد مهد الشعر المقطعي أمامها لتتجاهلها .

وأعتقد أن تاريخ الشعر المرسل خاصة يحتاج مني إلى وقفة قصيرة ؛ لأنه الفن الذي صب هجومه على القافية .

يختلف المؤرخون في أول داعية إلى هذا الشعر تحت تأثير الهوى أو الجهل أو الكسل . وأقدم من عرفت ممن نظم شعرا يمكن أن أدرجه تحت هذا الفن من المحدثين أحمد فارس الشدياق (١٨٠٤ – ١٨٨٨) . فقد تجنب القافية ، وجمع بين عدة أوزان في مقطوعته المنشورة في كتابه «الساق على الساق» (المنشور سنة ١٨٥٥) :

ساعةُ البعدِ عنك شهرٌ ، وعامُ الـ ـوصلِ يمضى كأنما هو ساعَهْ
أتنجَّم الليل الطويل صبابة وتنجمى لنجوم ذى تفليك
ويخفق منى القلبُ إن هبّت الصَّبا ويُذكِرنى البدر المنير محياكِ
ألا ليت شعرى كم يقاسى من النوى وإنحائه قلبٌ يذوب تجلدا

فالبيت الأول من الخفيف ، والثاني من الكامل ، والثالث والرابع من الطويل .

ثم ترجم رزق الله بن نعمة الله حسون الحلبي (١٨٢٥ – ١٨٨٠) الإصحاح الثامن عشر من سفر أيوب في كتابه «أشعر الشعر» (المنشور سنة ١٨٦٩) شعراً غير مقفى .

وفى تلك الأثناء كتب سليمان البستانى وجرجى زيدان عن الشعر غير المقفى وحبذاه . فأخرج بولس شحادة فى سنة ١٩٠٦ تجربته التى ترجم فيها جانباً من أحد مناظر مسرحية «يوليوس قيصر» لشكسبير.

ثم أصدر «جميل صدقى الزهاوى وعبد الرحمن شكرى وأحمد زكى أبو شادى ومحمد فريد أبو حديد وعلى أحمد باكثير» ما أصدروه من قصائد غنائية أو قصص أو مسرحيات من الشعر المرسل ، استرعت الأنظار ، وأثارت النقاد ، وجعلت من ذلك الشعر قضية عامة يتطارحها الأدباء مؤيدين ومهاجمين.

وكانت النماذج الأولى من هذا الشعر مثقلة بالأعباء التى حملتها إياها القصيدة القديمة ، وانتقلت إليها دون أن يفطن الشعراء إليها . ثم أخذ الشعراء يتخلصون من عبء بعد عبء . مهتدين بما اتصلوا به من نماذج فى الشعر الإنجليزى والأمريكى ، حتى وصلوا إلى ما يمكن أن نطلق عليه بوادر الشعر الحر القائم على التفعيلة لا الوزن ، على يد أبى حديد وباكثير.

فأزالوا كثيراً من العوائق ، ومهدوا الطريق أمام بدر شاكر السياب ونازك الملائكة ، ليصدرا فنهما الشعرى الذى عرف باسم الشعر الحر. ولقى أشد المعارضة أولاً ثم أقبل عليه الشعراء الشباب ، واحتفوا واستطاعوا أن يكسبوا له مكاناً فى المجتمع الأدبى : فكان الشعر الحر فى ذلك أسعد حظًّا من الشعر المرسل ؛ لأن الشعراء الذين التزموا الشعر الحر أكثر موهبة ، وأعظم اقتداراً ، وأشد اتصالاً بالثقافتين العربية والغربية معاً ممن دعوا إلى الشعر المرسل ، إضافة إلى المجتمع الأكثر تطوراً الذى خاطبوه.

ومهما يكن من شىء ، فإننى أود أن أسجل أن هذه الفنون الشعرية تخلصت من النظام الصارم للقافية ، والتنسيق الدقيق لها فحسب . فإذا ما عرضت لها القافية فى غير صرامة ، ولا تنسيق ، ولا التزام – لم تتجنبها ، بل ترحب بها ترحيبها بالعناصر الموسيقية الأخرى ،

ومن هنا نجد بعض النماذج تتوالى فيها القافية فى عدة أبيات . قالت نازك الملائكة فى قصيدة «الكوليرا» :

سكن الليلُ
إصغ إلى وقع صدى الأناتْ
فى عمق الظلمة تحت الصمت على الأمواتْ
صرخات تعلو تضطربُ
حزن يتدفق يلتهبُ

يتعثر فيه صدى الآهاتْ
فى كل فؤاد غليانُ
فى الكوخ الساكن أحزانُ
فى كل مكانٍ روحٌ تصرخ فى الظلماتْ
فى كل مكان يبكى صوتْ
هذا ما قد مزّقه الموتْ
الموتُ ، الموتُ ، الموتْ
يا حزنَ النيل الصارخ مما فعل الموت .

ونجد من النماذج ما تتبادل فيه القوافى وتتدخل ، كقول بدر شاكر السياب :

وكأن بعض الساحرات
مدت أصابعها العجاف الشاحبات إلى السماء
تومى إلى سرب من الغربان تلويه الرياح
فى آخر الأفق المضاء
حتى تعالى ثم فاض على مراقيه الفساح

ونجد منها ما «تتراوح» فيه القوافى ، فيُقفى سطرٌ ويُهمل آخر ، كقول يوسف الخطيب فى قضية تقسيم فلسطين :

تلك يا صاح قُبَّرهْ
فى الحدودْ
خرقت ألف حرمةٍ
للعهودْ
فهى تغدو طليقة
وتروحْ
وأنا مُثْخَن هنا
بالجروح

كما نجد النماذج التى برئت من القافية أو كادت ، كقول صلاح عبد الصبور :

كان فجراً موغلاً فى وحشته
مطر يهمى ، وبرد ، وضباب

ورعود قاصفه
قطة تصرخ من هول المطر
وكلاب تتعاوى
مطر يهمى ، وبرد ، وضباب
وأتينا بوعاء حجرى
وملأناه تراباً وخشب
وجلسنا نأكل الخبز المقدد
وضحكنا لفكاهه
قالها جدتى العجوز
وتسلل
من ضياء الفجر موعد
فتفاءلنا ، وحيينا الصباح

المراجع

د. **إبراهيم أنيس** : موسيقى الشعر – مكتبة الأنجلو المصرية – الطبعة الثالثة ١٩٦٥ .

ابن الأثير (عز الدين على بن محمد) : الجامع الكبير فى صناعة المنظوم من الكلام والمنثور – المجمع العلمى العراقى ببغداد – الطبعة الأولى ١٩٥٦ .

د. **إحسان عباس** : تاريخ الأدب الأندلسى – دار الثقافة ببيروت ١٩٦٢ .

أحمد شفيق أبو عوف : أضواء على الموسيقى العربية – الدار القومية للطباعة والنشر ١٩٦٥ .

د. **أحمد مطلوب** : النقد الأدبى الحديث فى العراق – مطبعة الجبلاوى ١٩٦٨ .

الأخفش (أبو الحسن سعيد بن مسعدة) : القوافى – مطبعة وزارة الثقافة بدمشق ١٩٧٠ / ١٣٩٠ .

أرسطوطاليس : فن الشعر – مع الترجمة العربية القديمة ، وشروح الفارابى وابن سينا وابن رشد ، ترجمه عن اليونانية وشرحه وحقق نصوصه د. عبد الرحمن بدوى – مكتبة النهضة المصرية .

الأزدى (أبو بكر محمد بن الحسن بن دريد) : ديوانه – لجنة التأليف والترجمة والنشر بمصر ١٩٤٦ .

إسماعيل باشا بن محمد أمين البغدادى : إيضاح المكنون فى الذيل على كشف الظنون عن أسامى الكتب والفنون – وكالة المعارف ١٩٤٧ / ١٣٦٦ .

الإشبيلى (أبو بكر محمد بن خير) : فهرسة ما رواه عن شيوخه – الطبعة الثانية ١٣٨٢ / ١٩٦٣ .

ابن أبى الإصبع (زكى الدين أبو محمد عبد العظيم بن عبد الوحد) : تحرير التحبير فى صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن – المجلس الأعلى للشئون الإسلامية ١٣٨٣ / ١٩٦٣ .

الأصفهانى (أبو الفرج على بن الحسين) : الأغانى – بولاق .

امرؤ القيس : ديوانه – دار المعارف بمصر ١٩٥٨ .

الأنصارى (أبو زيد سعيد بن أوس) : النوادر فى اللغة – المطبعة الكاثوليكية ببيروت ١٨٩٤ .

البحترى (أبو عبادة الوليد بن عبيد) ديوانه – دار المعارف بمصر.
البطليوسى (عبد الله بن محمد بن السيد) : الاقتضاب فى شرح أدب الكتاب – المطبعة الأدبية ببيروت ١٩٠١.
البغدادى (عبد القادر بن عمر) : خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب – المطبعة الميرية ببولاق – الطبعة الأولى
البلوى (يوسف بن محمد) : ألف باء – المطبعة الوهبية بمصر ١٢٨٧.
البيهقى (إبراهيم بن محمد) : المحاسن والمساوى – مطبعة السعادة ١٣٢٥ / ١٩٠٦.
التجيبى (أبو يحيى محمد بن صمادح) : مختصر من تفسير الإمام الطبرى – الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٣٩٠ / ١٩٧١.
التنوخى (زيد الدين أبو عبد الله محمد بن محمد) : الأقصى القريب فى علم البيان – الطبعة الأولى – مصر ١٣٢٧.
التنوخى (القاضى أبو يعلى عبد الباقى بن المحسن) : القوافى – دار الإرشاد ببيروت – الطبعة الأولى ١٣٨٩ / ١٩٧٠.

ثعلب (أبو العباس أحمد بن يحيى) : قواعد الشعر – طبع أوربا.
الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر) : البيان والتبيين – مكتبة الخانجى بمصر – الطبعة الثانية ١٣٨٠ / ١٩٦٠ : البرصان والعرجان والعميان والحولان – دار الاعتصام ١٣٩٢ / ١٩٧٢

جبران ميخائيل فوتيه : البسط الشافى فى علمى العروض والقوافى – مطبعة القديس جاورجيوس ببيروت ١٨٩٠.
الجرجانى (القاضى على بن عبد العزيز) : الوساطة بين المتنبى وخصومه – دار إحياء الكتب العربية بمصر – الطبعة الثالثة

الجمحى (محمد بن سلام) : طبقات فحول الشعراء – دار المعارف بمصر ١٩٥٢
جواد أحمد علوش شعر صفى الدين الحلى – مطبعة المعارف ببغداد ١٣٧٩ / ١٩٥٩.
حاجى خليفة : كشف الظنون عن أسامى الكتب والفنون – طبع ليبزيج.
حسن توفيق : اتجاهات الشعر الحر – الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧٠ – المكتبة الثقافية ٢٤٢.

د. حسين نصار : الشعر الشعبي العربي – المؤسسة المصرية العامة – (أول مايو) ١٩٦٢ – المكتبة الثقافية ٦٠ .

الحصري (أبو إسحاق إبراهيم بن علي) : جمع الجواهر في الملح والنوادر – دار إحياء الكتب العربية – الطبعة الأولى ١٣٧٢ / ١٩٥٣ .

زهر الآداب وثمر الألباب – دار إحياء الكتب العربية ١٣٧٢ / ١٩٥٣

حكمة فرج البدري : العروض في أوزان الشعر العربي وقوافيه – مطبعة دار البصري ببغداد ١٣٨٦ / ١٩٦٦ .

الحميري (أبو سعيد نشوان بن سعيد) : الحور العين – مكتبة الخانجي بمصر ١٩٤٨

الخطيب التبريزي : شرح ديوان أبي تمام – دار المعارف بمصر ١٩٦٤ .

الكافي في العروض والقوافي – مجلة معهد المخطوطات العربية – المجلد ١٢ – الجزء الأول ١٣٨٦ / ١٩٦٦ .

ابن خلكان (شمس الدين أحمد بن محمد) : وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان – المطبعة الميمنية ١٣١٠ .

خليل مطران : ديوان الخليل – دار الهلال بمصر ١٩٤٨ .

الدمنهوري (السيد محمد) : الإرشاد الشافي على متن الكافي – شركة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر – الطبعة الثانية ١٣٧٧ / ١٩٥٧ .

الدينوري (أبو عبد الله محمد بن مسلم بن قتيبة) : الشعر والشعراء – دار الثقافة بمصر ١٩٦٦ .

عيون الأخبار – المؤسسة المصرية العامة .

الزبيدي (أبو بكر محمد بن الحسن) : طبقات النحويين واللغويين – الطبعة الأولى – مصر ١٩٥٤

ابن الزملكاني (كمال الدين عبد الواحد بن عبد الكريم) : التبيان في علم البيان المطلع على إعجاز القرآن . مطبعة العاني ببغداد ١٣٨٣ / ١٩٦٤ .

سامي الدهان : الشعر الحديث في الإقليم السوري – مطبعة نهضة مصر ١٩٦٠

سعيد الديوه جي : أشعار الترقيص عند العرب – مطبعة الجمهورية ببغداد ١٣٩٠ / ١٩٧٠

السيوطي (جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر) : بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة – مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه بمصر ١٣٨٤ / ١٩٦٤ .

الشريف المرتضى (على بن الحسين) : غرر الفوائد ودرر القلائد أو الأمالى – دار إحياء الكتب العربية ١٣٧٣/ ١٩٥٤ .

شفيق الكمالى : الشعر عند البدو – مطبعة الإرشاد ببغداد .

د . **شكرى محمد عياد** : موسيقى الشعر العربى – دار المعرفة – الطبعة الأولى ١٩٦٨ .

الشنترينى (أبو بكر محمد بن عبد الملك بن السراج) : الكافى فى علم القوافى – المكتب الإسلامى بدمشق – الطبعة الثانية ١٣٩١/ ١٩٧١ .

د . **شوقى ضيف** : تاريخ الأدب العربى – العصر الجاهلى – دار المعارف بمصر ١٩٦٠ .

د . **صفاء خلوصى** : فن التقطيع الشعرى والقافية – المطبعة العصرية ببغداد ١٣٨٣/ ١٩٦٣ .

الصفدى (صلاح الدين خليل بن أيبك) : نكت الهميان فى نكت العميان – طبع مصر ١٩١١ .

طاشكبرى زاده (أحمد بن مصطفى) : مفتاح السعادة ومصباح السيادة – دائرة المعارف النظامية بحيدر أباد الدكن – الهند – الطبعة الأولى ١٣٢٨ .

د . **طه حسين** : حديث الأربعاء – دار المعارف بمصر ١٩٥٢ .

عباس محمود العقاد : الديوان – دار الشعب – الطبعة الثالثة .

: يسألونك – الطبعة الثالثة – بيروت ١٩٦٨ .

: اللغة الشاعرة – مكتبة غريب : يسألونك – الطبعة الثالثة – ببيروت ١٩٦٨ .

ابن عبد ربه (أبو عمر أحمد بن محمد) : العقد الفريد – لجنة التأليف والترجمة والنشر – الطبعة الثانية . ١٣٦٧/ ١٩٤٨ .

عبد الستار فوزى : السجع وأطوار استعماله فى أدب العرب – الشركة المركزية للطباعة والإعلان ببغداد ١٩٦٦ .

د . **عبد العزيز الأهوانى** : الزجل فى الأندلس – مطبعة الرسالة بمصر ١٩٥٧ .

د . **عبد العزيز الدسوقى** : جماعة أبولو وأثرها فى الشعر الحديث – الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٣٩١/ ١٩٧١ .

د. **عبد الله درويش** : دراسات فى العروض والقافية – مكتبة الشباب

د . **عبد الله الطيب** : المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها –

الجزء الأول – شركة مصطفى البابى الحلبى وأولاده بمصر – الطبعة الأولى ١٩٥٥/١٣٧٤ .

الجزء الثانى – دار الفكر ببيروت – الطبعة الأولى ١٩٧٠ .

أبو عبيدة معمر بن المثنى : النقائض : نقائض جرير والفرزدق – دار الكتاب العربى ببيروت .

عبيد بن الأبرص الأسدى : ديوانه – طبع مصطفى البابى الحلبى وأولاده بمصر ١٣٧٧ / ١٩٥٧ .

عثمان بن جنى : الخصائص – دار الكتب المصرية ١٣٧١ / ١٩٥٢ .

د . عز الدين إسماعيل : الشعر المعاصر فى اليمن : الرؤية والفن – مطبعة الجبلاوى ١٩٧٢ .

العسكرى (أبو هلال الحسن بن عبد الله) : الصناعتين – دار إحياء الكتب العربية بمصر – الطبعة الأولى ١٣٧١ / ١٩٥٢ .

العلوى (محمد بن أحمد بن طباطبا) : عيار الشعر – طبع القاهرة ١٩٥٦ .

على بن إسماعيل بن سيده : المحكم والمحيط الأعظم فى اللغة – طبع مصطفى البابى الحلبى وأولاده بمصر ١٣٧٧ / ١٩٥٨ .

المخصص – المطبعة الأميرية ببولاق مصر ١٣٢٠ .

د . على حلمى موسى : دراسة إحصائية لجذور مفردات اللغة العربية (الجذور الثلاثية) – المطبعة العصرية بالكويت ١٩٧١ .

د . على صافى حسين : ابن دقيق العيد : حياته وديوانه – دار المعارف بمصر ١٩٦٠ .

العوضى الوكيل : الشعر بين الجمود والتطور – دار القلم – المكتبة الثقافية ١١٤ – «أول أغسطس ١٩٦٤» .

الغوسطاوى (جرجس مناسا) : الجدول الصافى فى علم العروض والقوافى – المطبعة المخلصية بلبنان ١٩٤٨ .

قدامة بن جعفر : نقد الشعر – مطبعة بريل – ليدن – هولندا ١٩٥٦ .

القرطاجنى (أبو الحسن حازم بن محمد) : منهاج البلغاء وسراج الأدباء – دار الكتب الشرقية بتونس ١٩٦٦ .

القنائى (أبو العباس أحمد بن شعيب) : متن الكافى فى علمى العروض والقوافى – شركة مصطفى البابى الحلبى وأولاده بمصر – الطبعة الثانية ١٣٧٧ / ١٩٥٧ .

القيروانى (الحسن بن رشيق الأزدى) : العمدة فى محاسن الشعر ونقده – المكتبة التجارية

الكبرى بمصر – الطبعة الثانية ١٣٧٤ / ١٩٥٥ .

كارل بروكلمان : تاريخ الأدب العربى – دار المعارف بمصر .

د . كامل مصطفى الشيبى : ديوان الدوبيت فى الشعر العربى فى عشرة قرون – دار الثقافة ببيروت ١٣٩٢ / ١٩٧٢ .

كعب بن زهير : ديوانه – دار الكتب المصرية ١٣٦٩ / ١٩٥٠ .

د . كمال نشأت : أبو شادى وحركة التجديد فى الشعر العربى الحديث – دار الكاتب العربى للطباعة والنشر بالقاهرة ١٩٦٧ .

المبرد (أبو العباس محمد بن يزيد) : القوافى وما اشتقت ألقابها منه – مطبعة جامعة عين شمس بالقاهرة ١٩٧٢ .

الكامل فى اللغة والأدب والنحو والتصريف – شركة مصطفى البابى الحلبى وأولاده بمصر – ١٣٥٦/١٩٣٧ .

المحبى (محمد أمين بن فضل الله) : خلاصة الأثر فى أعيان القرن الحادى عشر – المطبعة الوهبية بمصر ١٢٨٤ .

محسن القيصرى : شرح المختصر فى علم العروض – طبع تركيا .

محمد بن أحمد (بن) كيسان : تلقيب القوافى وتلقيب حركاتها – أوربا ١٨٥٩ .

د . محمد بدوى المختون : دراسة نظرية تطبيقية فى علمى العروض والقافية – مكتبة الشباب – الطبعة الأولى ١٩٧٢ .

د . محمد زغلول سلام : الأدب فى العصر المملوكى – دار المعارف بمصر ١٩٧١ .

محمد بن أبى شنب : تحفة الأدب فى ميزان أشعار العرب . الجزائر ١٩٠٦ .

د . محمد غنيمى هلال : المدخل إلى النقد الأدبى الحديث – مكتبة الأنجلو المصرية – الطبعة الثانية ١٩٦٢ .

محمد فخرى : النبذة البهية فى المطالب الشعرية – مطبعة الآداب بمصر ١٣٠٧ / ١٨٨٩ .

د . محمد كفافى : العرب فى المهجر الشمالى – مجلة كلية الآداب بجامعة القاهرة – الجزء الثانى – المجلد ١٧ – ديسمبر ١٩٥٥ .

د . محمد مندور : فن الشعر – دار القلم – المكتبة الثقافية ١٢ .

محاضرات فى الشعر المصرى بعد شوقى – مطبعة الرسالة بمصر ١٩٥٥ – ١٩٥٨ .

د . محمد النويهى : قضية الشعر الجديد – المطبعة العالمية بالقاهرة ١٩٦٤ .

محمود مصطفى : أهدى سبيل إلى علمى الخليل – مكتبة محمد على صبيح وأولاده بمصر – الطبعة السابعة ١٣٨٧/١٩٦٧ .

المرزبانى (**أبو عبيد الله محمد بن عمران**) : الموشح فى مآخذ العلماء على الشعراء – المطبعة السلفية ١٣٤٣ .

المرزوقى (**أبو على أحمد بن محمد**) : شرح ديوان الحماسة – لجنة التأليف والترجمة والنشر – الطبعة الأولى ١٣٧١/١٩٥٢ .

المزرد بن ضرار الغطفانى : ديوانه – مطبعة أسعد ببغداد ١٩٦٢ .

مصطفى جمال الدين : الايقاع فى الشعر العربى من البيت إلى التفعيلة – مطبعة النعمان بالنجف الأشرف ١٣٩٠/١٩٧٠ .

د **مصطفى سويف** : الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر خاصة – دار المعارف بمصر ١٩٥٩ .

المعرى (**أبو العلاء أحمد بن عبد الله**) – رسالة الغفران – دار المعارف بمصر – الطبعة الثانية .

شرح لزوم ما لا يلزم – دار المعارف بمصر .

الفصول والغايات فى تمجيد الله والمواعظ – مطبعة حجازى بالقاهرة – الطبعة الأولى ١٣٥٦/١٩٣٨ .

ابن منظور (**جمال الدين محمد بن مكرم**) : لسان العرب – دارا صادر وبيروت ١٩٥٥/١٣٧٤ .

مختار الأغانى فى الأخبار والتهانى – الدار المصرية للتأليف والترجمة ١٣٨٥/١٩٦٥ .

موريه (**س**) : حركات التجديد فى موسيقى الشعر العربى الحديث – عالم الكتب بمصر – الطبعة الأولى ١٣٨٩/١٩٦٩ .

النابغة الذبيانى : ديوانه – دار الفكر بلبنان ١٩٦٨ .

د . **نادره جميل السراج** : شعراء الرابطة القلمية – دار المعارف بمصر ١٩٥٧ .

نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر – دار الآداب ببيروت ١٩٦٢ .

د . **ناصر الدين الأسد** : القيان والغناء فى العصر الجاهلى – دار صادر وبيروت ١٣٧٩/١٩٦٠ .

محاضرات فى الاتجاهات الأدبية الحديثة فى فلسطين والأردن – لجنة البيان العربى ١٩٦٠ .

محاضرات فى الشعر الحديث فى فلسطين والأردن – لجنة البيان العربى ١٩٦١ .

ابن نباتة (جمال الدين محمد بن محمد) : ديوانه – طبع القاهرة ١٣٢٣ .

سرح العيون شرح رسالة ابن زيدون – مصطفى البابى الحلبى وأولاده بمصر – الطبعة الأولى ١٣٧٧/١٩٥٧ .

د . محمد بدوى إلمختون : دراسة نظرية تطبيقية فى علمى العروض والقافية – مكتبة الشباب – الطبعة الأولى ١٩٧٢ .

ابن النديم (محمد بن إسحاق) : الفهرست – ليبزج ١٨٧٢ .

النواجى (شمس الدين محمد بن محمد) : حلبة الكميت – مطبعة إدارة الوطن ١٢٩٩ .

د . نورى حمودى القيسى : الإقواء فى الشعر الجاهلى – مطبعة الحكومة ببغداد ١٣٨٥/١٩٦٥ .

ابن الوردى (عمر بن مظفر) : ديوانه – الجوائب ١٣٠٠ .

وفى شاكر فهمى وأميمة أمين فهمى : المعلم فى الإيقاع الحركى والألعاب الموسيقية – مطابع الأهرام التجارية ١٩٧١ .

ياقوت بن عبد الله الرومى : معجم الأدباء – دار المأمون .

د . يوسف خليف : الشعراء الصعاليك فى العصر الجاهلى – دار المعارف بمصر ١٩٥٩ .

———— أعمال مؤتمر روما المنعقد فى تشرين الأول ١٩٦١ : الأدب العربى المعاصر – منشورات أضواء .

———— دواوين الشعراء .

———— شرح التيسير فى العروض – مصر ١٢٦١ .

محتويات الكتاب

الصفحة

الصفحة

الصفحة

تم بحمده تبارك وتعالى

رقم الايداع	١٣٥٨٧ / ٢٠٠٠
الترقيم الدولي	977-341-002-1